



UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA
LITERATURA

**LA TRAGEDIA COMPLEJA DE ALFONSO SASTRE: PROPÓSITO,
CREACIÓN Y RECEPCIÓN**

TESIS DOCTORAL REALIZADA EN EL PROGRAMA DE DOCTORADO:
TEORÍA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE Y LITERATURA COMPARADA

AUTOR

MUAED AHMED ALI

DIRECTOR

FRANCISCO LINARES ALÉS

GRANADA, 2015

LA TRAGEDIA COMPLEJA DE ALFONSO SASTRE:

PROPÓSITO, CREACIÓN Y RECEPCIÓN

*“El teatro es el lugar donde las lágrimas de virtuosos y
malvados hombres se mezclaron por igual”*

Denis Diderot

“El teatro no se hace para contar las cosas, sino para cambiarlas”

Vittorio Gassman

“Sólo un arte de gran calidad estética es capaz de transformar el mundo”

Alfonso Sastre

A mis padres...

El doctorando Muaed Ahmed Ali y el director de la tesis Francisco Linares Alés garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Muaed Ahmed Ali

Francisco Linares Alés

Granada, a 17 de abril de 2015

Índice

INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA	5
INTRODUCCIÓN	7
METODOLOGÍA	15

CAPÍTULO PRIMERO

ALFONSO SASTRE EN SUS PASOS HACIA LA RENOVACIÓN	23
1.1 Biografía y trayectoria	23
<i>1.1.1 Sus inicios literarios</i>	<i>25</i>
<i>1.1. 2. La madurez literaria</i>	<i>28</i>
1. 2. Obra dramática	39
<i>1. 2. 1 Cargamento de sueños</i>	<i>39</i>
<i>1.2. 2. Prólogo patético</i>	<i>40</i>
<i>1.2. 3. El cubo de la basura.</i>	<i>42</i>
<i>1.2. 4. Escuadra hacia la muerte</i>	<i>43</i>
<i>1.2. 5. El pan de todos</i>	<i>45</i>
<i>1.2. 6. La mordaza.....</i>	<i>46</i>
<i>1.2. 7. Tierra roja.....</i>	<i>47</i>
<i>1.2. 8. Ana Kleiber</i>	<i>48</i>
<i>1.2. 9. La sangre de Dios.....</i>	<i>50</i>
<i>1.2. 10. Muerte en el barrio</i>	<i>51</i>
<i>1.2. 11 Guillermo Tell tiene los ojos tristes.....</i>	<i>52</i>
<i>1.2. 12. El cuervo</i>	<i>54</i>
<i>1.2. 13. Asalto nocturno</i>	<i>55</i>
<i>1.2. 14. En la red.....</i>	<i>56</i>
<i>1.2. 15. La cornada</i>	<i>58</i>

1.2. 16. <i>Oficio de tinieblas</i>	60
1.3. Teatro para niños.....	62
1.4. Obra narrativa	63
1.5. Ensayo	64
1.6. Poesía.....	67

CAPÍTULO SEGUNDO

2. EL SENTIDO DE LA TRAGEDIA COMPLEJA	73
2.1. El cambio en la concepción de la tragedia.....	73
2.2. La concepción de la Tragedia Compleja	78
2.3. Los elementos de la Tragedia Compleja.....	85
2.4. El lenguaje de las tragedias complejas	97
2.5. La figura del héroe trágico-complejo	100
2.5.1. <i>Miguel Servet como héroe trágico-complejo</i>	105
2.5.2. <i>El héroe en Crónicas romanas</i>	109
2.5.3. <i>Ruperto en el papel trágico-complejo</i>	110
2.5.4. <i>Rogelio como héroe trágico-complejo</i>	111
2.5.5. <i>El héroe en Jenofa Juncal</i>	114

CAPÍTULO TERCERO

3. ANÁLISI DE LA OBRA M.S.V. (O LA SANGRE Y LA CENIZA).....	119
3.1. Segmentación.....	119
3.2. Análisis de la obra.....	141
3.2.1 <i>Historia</i>	141
3.2.2. <i>Figura y reparto</i>	147
3.2.3. <i>Espacio y ambiente</i>	151
3.2.4. <i>Tiempo</i>	156

3.2.5. <i>Lenguaje</i>	160
------------------------------	-----

CAPÍTULO CUARTO

4. ANÁLISIS DE LA OBRA <i>CRÓNICAS ROMANAS</i>	169
4.1. Segmentación	169
4.2. Análisis de la obra	187
4.2.1 <i>Historia</i>	187
4.2.2 <i>Figura y reparto</i>	194
4.2.3 <i>Espacio y ambiente</i>	201
4.2.4 <i>Tiempo</i>	206
4.2.5. <i>Lenguaje</i>	210

CAPÍTULO QUINTO

5. ANÁLISIS DE LA OBRA <i>EL CAMARADA OSCURO</i>	219
5. 1. Segmentación	219
5. 2. Análisis de la obra	237
5. 2. 1. <i>Historia</i>	237
5. 2. 2. <i>Figura y reparto</i>	244
5. 2. 3. <i>Espacio y ambiente</i>	249
5. 2. 4. <i>Tiempo</i>	255
5. 2. 5. <i>Lenguaje</i>	261

CAPÍTULO SEXTO

6. EL CONJUNTO DE LA TRAGEDIA COMPLEJA: CIRCUNSTANCIAS Y PUESTA EN ESCENA	269
6. 1. El estreno de <i>La sangre y la ceniza</i>	269
6. 2. <i>El Banquete</i>	271

6. 3. <i>La taberna fantástica</i>	272
6. 4. <i>Ejercicios de terror</i>	279
6. 5. <i>Askatasuna</i>	281
6. 6. <i>Ahola no es de leil</i>	281
6. 7. <i>Tragedia fantástica de la gitana Celestina</i>	284
6. 8. <i>Análisis espectral de un Comando al servicio de la Revolución Proletaria</i>	290
6. 9. <i>Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel</i>	290
6. 10. <i>Los hombres y sus sombras</i>	296
6. 11. <i>El viaje infinito de Sancho Panza</i>	296
6. 12. <i>Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann</i>	299
6. 13. <i>Demasiado tarde para Filoctetes</i>	302
6. 14. <i>¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?</i>	304
6. 15. <i>A modo de conclusión</i>	307
CONCLUSIONES	315
BIBLIOGRAFÍA DE ALFONSO SASTRE Y REFERENCIAS	325
BIBLIOGRAFÍA DE ALFONSO SASTRE	327
REFERENCIAS	361

INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

INTRODUCCIÓN

En los años que siguen a la Guerra Civil española destaca una nueva generación literaria —comienzan a darse a conocer los autores llamados “del medio siglo”— muy comprometida con las cuestiones que preocupan a la sociedad en aquel entonces. Se ocupan de la expresión de los problemas contemporáneos que tocan de muy cerca tanto al individuo como al conjunto de los ciudadanos, en todos los campos de la vida española, económica, social, política, etc. Los problemas del momento, como son las lacras sociales y la dificultad de canalizar libremente la discusión sobre las mismas, hallan eco en la reflexión y en la creación de jóvenes intelectuales y literatos que aparte de pensar en lo que atañe a sus disciplinas y proponer nuevos cauces creativos, intentan también esa vinculación social.

En el ámbito del teatro, el más permeable a la diversión intrascendente, es donde al mismo tiempo se plantean también de una forma notable estas preocupaciones, como se observa en el caso de Antonio Buero Vallejo.

Entre los renovadores del teatro español de la segunda mitad del siglo XX resalta el dramaturgo Alfonso Sastre, que representa una llamada de atención sobre la situación de la España de su momento, aportando concepciones teatrales existenciales y sociales para afrontar realidades de difícil tratamiento en aquel entonces.

A principios de los años cuarenta tuvo lugar el estreno de sus primeras obras por el grupo teatral «Arte Nuevo», que él fundó con unos jóvenes amigos para hacer posible un teatro radicalmente distinto de lo que entonces dominaba los escenarios. Durante su dilatada trayectoria, ha mantenido de diversas formas una compleja presencia en la escena española: a su condición de escritor de textos y creador de nuevas formas de teatro, une las de hombre practicante del teatro, fundador de grupos teatrales, redactor de manifiestos, adaptador de clásicos y contemporáneos, crítico en variadas publicaciones y autor de excelentes ensayos sobre teoría dramática. Transcurrido un largo tiempo, Sastre conserva aún hoy la vocación dramática y el deseo renovador.

Conocí por primera vez el teatro de Alfonso Sastre en mi último periodo de estudiante universitario en la Universidad de Bagdad, desde entonces por más que dicho dramaturgo figure en cualquier plan de estudio de literatura española contemporánea, he mantenido una admiración personal por su teatro que sigo leyendo y enseñando en el área académica.

Es significativo que en una cultura como el árabe donde el teatro ha llegado tardíamente, comenzara mis estudios de teatro español con un trabajo final de máster sobre la época medieval, concretamente sobre el *Auto de los Reyes Magos* y también *La Celestina*. A partir de mi estancia en España quise ampliar saltando a periodos actuales de la literatura y el teatro españoles.

En Alfonso Sastre encuentro un ejemplo de escritor comprometido con el teatro, que extiende ese compromiso al extenso ámbito intelectual preocupado por el cambio social y unas mejores condiciones de libertad. En el joven teatro iraquí encuentro un paralelo en el dramaturgo Yusuf Al-Ani, quien coetáneamente y en un contexto histórico cultural que presenta algunas equivalencias también se ha preocupado por hacer un teatro innovador atento a las corrientes teatrales de su tiempo pero también en lidia con las limitaciones de la sociedad iraquí de su momento.

La presente monografía doctoral investiga en sus aspectos teóricos y prácticos, la tarea renovadora de Alfonso Sastre desarrollada a partir de la década de los años sesenta del siglo XX. Dicha tarea cristaliza en el tipo de teatro que ha recibido —por el mismo creador— la denominación de Tragedia Compleja, cuyo concepto es postulado por primera vez en su obra teórica y ensayista *Drama y sociedad* (recopilación que aparece en el año 1956) y más tarde en *La revolución y la crítica de la cultura* (1970) y en *Anatomía del realismo* (1974).

Los años sesenta y hasta el inicio de la Transición Política constituyen el periodo en que el teatro español asimila de manera plena las novedades de la vanguardia teatral de la primera mitad del siglo XX —no es aquí siquiera necesario mencionar a Artaud y Brecht—. Las nuevas propuestas en el lenguaje dramático en esta década van acompañadas de una renovación en la organización y gestión de la actividad teatral más acorde con una sociedad en que la cultura se pretende que sea extensible a todos los sectores sociales y que responda a un designio transformador.

Esta renovación es acusada en el conjunto del ámbito de la literatura, reconociéndose la necesidad de exploración formal desde inicios de los años sesenta también en la narrativa y la poesía. Tal actitud no supone la negación de la orientación social que predominó en la década anterior, sino que por el contrario, parte del convencimiento de que no se puede hacer un arte socialmente productivo sin la transgresión formal.

Alfonso Sastre, asociado por diversas razones a la corriente social del momento, se involucra desde su posición de autor dramático con una renovación formal y de

contenido que otros dramaturgos y profesionales de teatro más jóvenes harán distintivo del teatro del momento.

Nuestro dramaturgo reconoce que su teatro había tenido un problema en la parte de la recepción incluso en los años del franquismo en los que contaba con una gran adhesión política entre el público. Se propuso en consecuencia, a partir de 1962, escribir tragedias complejas, que pretendían rectificar el carácter serio, cuaresmático y económico de elementos de su teatro anterior.

Alfonso Sastre se refiere claramente a su teatro antes de comenzar su nueva tragedia, descubriendo precisamente, cuál es y en qué posición reside el problema: «Mis obras debían tener por su estructura, por su lenguaje, por su seriedad [...] o por el hecho también de que pretendían ser “tragedias puras” en que los personajes eran tallados todos de un modo monolítico [...] veía que no se producía una relación fuerte entre el espectáculo, cuando era un texto mío, y los espectadores. [...] Era una cosa que se representaba pero no llegaba a producir un efecto dramático fuerte» (Sastre en Caudet, 1984: 101). El reconocimiento por parte del autor de que su teatro planteaba problemas de recepción le llevó a probar otra fórmula alternativa.

Entonces el problema del teatro sastreano no sólo hay que plantearlo en términos políticos o escudándose en que la creación dramática española sea «una institución muy reaccionaria». Más allá de eso, la Tragedia Compleja es ante todo un intento de superar teatralmente un problema teatral en el que las cuestiones a resolver no son precisamente políticas —entendiendo la política en un sentido restringido, claro está, pues todo arte es político—, sino que se pretende una fórmula cuya validez será reconocida por el público aquí y ahora o en el futuro, el destino que grandes dramaturgos han esperado tal como es el caso de Ramón del Valle Inclán, con quien muchas veces se compara Alfonso Sastre.

La presente tesis versa sobre esta estética dramática que Alfonso Sastre propone como Tragedia Compleja. Se pretende aquí aclarar el propósito manifiesto de esta incursión estética, sus obras así denominadas y finalmente los resultados a partir de cómo estos han sido considerados por la crítica.

Entre los años 1962-1965, el madrileño pone en marcha su proyecto de la tragedia mencionado, al escribir su primera obra inauguradora de esta línea dramática: *M.S.V. (O La sangre y la ceniza)*. No fue muy afortunada a la hora de su publicación por causa de la censura, y tuvo que esperar once años más hasta la primera edición aparecida en la

revista *Pipirijaina* y su simultánea representación en el mismo año 1976, por el grupo teatral el Búho en la Sala Villarroel de Barcelona.

A pesar de las dificultades con las que el dramaturgo tiene que enfrentarse, sigue escribiendo tragedias dentro del mismo propósito teatral. Así en el año 1965 escribe las obras *La taberna fantástica* y *El banquete*, tres años después *Crónicas romanas* y en 1972 *El camarada oscuro*. Estas, junto con la mencionada anteriormente serán objeto de atención especial por nuestra parte debido a que abren el camino y presentan una significativa variedad de opciones dentro del propósito autorial de Sastre.

Al principio se hizo necesario plantearse algunas preguntas alrededor de esta tarea renovadora dramática para que el estudio fuera ordenadamente hacia un objeto determinado. Preguntas como las siguientes: ¿Por qué la Tragedia Compleja? ¿Qué necesidad había empujado a Alfonso Sastre para crear este tipo teatral en aquel entonces? ¿Cuáles son las consecuencias obtenidas por la tragedia mencionada? A tales preguntas queríamos responder con nuestro planteamiento investigativo dado que la dilucidación se refiere a una de las páginas más importantes de la literatura española contemporánea.

Alfonso Sastre es un autor bastante estudiado aunque la bibliografía sobre el mismo no llega al nivel de la amplitud y versatilidad de su obra. Los primeros estudios destacados se deben a hispanistas, extranjeros en muchos casos, como Magda Ruggeri Marchetti. Contamos con aportaciones imprescindibles como las de Farris Anderson, Francisco Caudet, y de los profesores de la Universidad de Murcia Mariano de Paco y César Oliva entre otros. Son numerosas las tesis doctorales que se han defendido sobre nuestro autor: desde 1960 hasta el presente se aproximan al medio centenar. Los aspectos abordados son diversos en enfoque y concreción, pues estas tesis son deudoras del estado del desarrollo de la producción de Sastre y de la crítica.

En fechas próximas a la aparición de las primeras tragedias complejas ya aparecieron trabajos sobre la misma haciéndose eco de los planteamientos del propio autor (Ruggeri Marchetti, 1979; Caudet, 1982; Mariano de Paco, 1983). Hay que tener en cuenta que estas obras no se publicaron hasta tiempo después de ser escritas y por tanto la crítica no pudo prestarles atención hasta el momento de su edición o su estreno. El caso más significativo es el de *La sangre y la ceniza*, que se publicó cuando Juan Margallo y su compañía el Búho consiguió en 1976 la autorización de la censora para su estreno.

A la altura del momento actual no abundan los trabajos sobre este tema aunque todas las monografías sobre Alfonso Sastre y estudios panorámicos donde se trata sobre él, lo abordan. Contamos no obstante con una tesis doctoral de Stefania Perini (2004) dedicada a la imaginación y la realidad en la Tragedia Compleja. Dicha tesis no ha sido publicada.

Hemos entendido que para conseguir los resultados esperados tenemos que estudiar el tema investigativo desde el lado teórico tanto como desde el lado de la creación y perseguir los pasos del autor y las circunstancias que le acompañan a lo largo de su creación literaria. En uno de los capítulos en que hemos organizado nuestra exposición se le presta la necesaria atención a la concepción sastreana de la Tragedia Compleja en términos teóricos.

El trabajo consta de seis capítulos más introducción y conclusiones. Cada capítulo discute una parte concreto.

El primer capítulo, aparte de introducir las necesarias indicaciones biográficas sobre el autor, informa sobre el periodo inicial de la obra dramática sastreana, que no es sólo el de los comienzos sino toda la variada fase, de casi veinte años, que antecede a la aparición de la Tragedia Compleja.

En realidad, la división de la obra dramática de nuestro autor despierta polémica. Algunos críticos y especialistas la dividen en dos periodos (dramas aristotélicos y antiaristotélicos), y otros en tres (dramas existenciales, realistas y tragedias complejas). Sea cual sea la división del teatro de Sastre, aquí en este trabajo nos interesa ante todo las diferencias temáticas y estéticas entre estas tragedias complejas y el resto de sus dramas. Por eso la opción de separar esta creación a dos periodos resulta útil para nuestra tarea investigadora.

En este primer capítulo resulta muy importante seguir al autor desde sus primeros días, su niñez y su juventud, y destacar los acontecimientos que le han tocado desde cerca y lejos, es decir las cosas que dejan efectos en él y que han aparecido de un modo u otro en su elaboración dramática. Prestamos mayor atención a una serie de obras que escribe desde los primeros años de los cuarenta hasta finales de los cincuenta.

El estudio de las obras de este periodo no será exhaustivo. Se tendrá en cuenta un conjunto de dramas importantes desde el punto de vista de su éxito tanto desde el texto

como desde el espectáculo. Y además por su relevancia temática y estética dentro de la producción dramática sastreana.

En la exposición sobre las obras se pretende el orden cronológico. Y para cada obra se acompaña el argumento con un análisis de algunos aspectos teóricos, fábula, personajes, lugar, etc. Esta primer acercamiento —si se puede decir— abre ante nosotros unas perspectivas que luego nos sirvan para descubrir las posiciones de correspondencia y contraste en estas obras y las de la Tragedia Compleja.

El sentido de la Tragedia Compleja será el tema prioritario de desarrollo en el segundo capítulo. Conocer el concepto que se forma el autor, a través de sus propuestas y desglosar la terminología que emplea para este género dramático, nos facilita profundizar las numerosas facetas de esta tarea renovadora.

Este segundo capítulo, por tanto, atenderá propiamente la teoría teatral que ha desarrollado nuestro autor a través de lo que ha escrito en sucesivas ocasiones y en distintas publicaciones, particularmente en sus libros teóricos (*Drama y Sociedad*, *Anatomía del realismo* y *La revolución y la crítica de la cultura*). Será necesario relacionar las teorías de nuestro autor con otros teóricos para entender la base fundamental establecida en la Tragedia Compleja. Asimismo, se estudiará esta teoría a través de lo que han escrito otros autores especialistas sobre la teoría teatral de Alfonso Sastre, españoles o extranjeros, que son muy numerosos y sus análisis no siempre coincidentes. Aquí nuestra actividad se concentra en estudiar y declarar los aspectos de estas discrepancias y atenernos a las consideraciones más plausibles. Además de esto, intentaremos destacar un aspecto muy importante en el campo del estudio del teatro de Alfonso Sastre, cual es el de sus afinidades dramáticas, pues bien sabemos que Alfonso Sastre ha seguido a varias generaciones literarias españolas innovadoras y conscientes del mundo literario —la del 98, la del 27— y ha heredado con ellos una tradición dramática muy rica e influyente, comenzando por una obra cumbre de la literatura española, *La Celestina*, y continuando con otros autores ya clásicos. Así pues ¿Cuáles son los dramaturgos más cercanos al ánimo sastreano? O ¿Cuál de ellos ha repercutido en la creación dramática de Alfonso Sastre? incluso ¿En quién ha dejado Sastre su efecto? Esto sin desatender el ámbito europeo, tanto en lo ideológico como en lo dramático.

Comenzamos con las primeras indicaciones sobre la nueva ideología teatral que surgen de la boca del autor a través de ideas que ha fijado en algunos artículos suyos o en entrevistas publicadas en periódicos y revistas y que unos años después son agrupados en libros de teoría y ensayo que tratan de temas teatrales, culturales y de arte en general. Consiguientemente pasamos a tomar en cuenta los elementos incorporados en las tragedias complejas, explicando cuál de estos elementos fue utilizado por primera vez por parte del autor y cuáles no, y con qué objetivo dentro de esa afiliación, integra esos elementos.

Es conocido que el autor muestra mucha preocupación con el lenguaje teatral, y seguramente el aspecto lingüístico se manifiesta en su mayor importancia en casi todas las tragedias complejas. Este es el motivo que nos obliga a estudiar el empleo del lenguaje en estas obras en un apartado propio.

Sin duda alguna, la figura del héroe trágico complejo merece gran atención. En particular el hecho de que a través de sus ideas, posturas, intervenciones, desplazamientos, nos revela los eslabones de la cadena que compone la construcción dramática. Así se estudia la personalidad del héroe en las obras de este tipo y se analiza desde unas perspectivas teóricas e ideológicas.

Sin embargo —y con esto llegamos a los capítulos tres, cuatro y cinco— no se puede desatender la importancia del análisis de algunas obras teatrales que presentan muy significativamente realizaciones del concepto de la Tragedia compleja, puesto que el análisis que efectuemos es necesario para comprobar la constitución del mensaje literario que el autor pretende emitir. Se escoge, pues, tres dramas de entre el conjunto de la Tragedia Compleja, constituido por dieciséis piezas. La elección de estos tres dramas se debe a que el significado de la Tragedia Compleja se da tempranamente con dichos dramas ya de forma muy lograda.

El tercer capítulo, tiene por cometido de investigación el estudio de la primera obra dramática dentro de la Tragedia compleja, titulada *M.S.V. (O La sangre y la ceniza)*. La obra *Crónicas romanas* será la materia que se estudia en el capítulo cuarto, mientras el quinto será dedicado a la obra *El camarada oscuro*. El análisis, la crítica, la representación y las reconsideraciones del mismo autor, serán imprescindibles en tal estudio.

Se ha hecho necesario también elaborar un sexto capítulo que trata el conjunto de las tragedias complejas, tanto en lo que respecta al texto dramático como a su puesta en escena teatral en el caso de que una obra haya sido estrenada. En esta parte final del estudio se va a apuntar precisamente sobre la interpretación y valoración de los dramas desde el punto de vista de la recepción, es decir, que interés hay en llevarlos a escena y cómo valoran los críticos y gente de teatro estas obras; o lo que es lo mismo, cómo repercuten de una manera u otra en el público, como objeto principal de cada proyecto literario y teatral.

El trabajo se cierra con unas conclusiones y un apartado de referencias. Este apartado se divide en dos partes: el primero es una bibliografía de la producción de Alfonso Sastre con información más detallada a propósito de las obras consideradas tragedias complejas (se ha incluido en la medida de lo posible referencias críticas a sus representaciones); el segundo apartado está constituido por la bibliografía consultada, tanto de temas generales o cuestiones metodológicas como sobre el propio Alfonso Sastre.

METODOLOGÍA

Se ha partido para esta investigación, como en las páginas precedentes se señala, del interés por dilucidar en qué consiste la Tragedia Compleja de Alfonso Sastre, en una triple dimensión: como propósito, como realización creativa y como código perceptivo por parte de la crítica. Ya en esto la comunidad investigadora ha andado un decisivo camino, dado que la producción del autor estudiado, por la edad del propio autor y por su voluntad como creador, ha cerrado el ciclo del tipo de teatro así denominado. Queda, sin embargo, por ver a partir de ahora el eco crítico y escénico que dicho teatro deparará en adelante. Esto solamente lo dirá el futuro. Mientras tanto, una producción dramática y teórica de más de treinta años —desde comienzos de los años sesenta del siglo XX hasta casi el final de siglo— con al menos dieciséis obras identificables como tragedias complejas, no ha podido abordarse sino con conciencia de la envergadura del trabajo y los límites de nuestras posibilidades. Lo que esta investigación desvela sobre el tema consiste en buena parte en una ordenación de fuentes textuales-literarias, información y crítica, al tiempo que han sido explotadas para avanzar en la visión de conjunto de esta materia.

Alfonso Sastre es un caso especial de dramaturgo teórico del teatro que ha contribuido de forma decisiva a que su idea de una nueva forma de tragedia se haya establecido como lugar de referencia de la crítica —para las gentes del teatro quizás no tanto, porque se rigen por determinaciones más inmediatas—, que la ha seguido como corpus teórico y categoría estética. Sin el metateatro sastriano puede que no se hubiera descrito una entidad de estas características, pero lo cierto es que esta voluntad del autor ha sido efectiva y se ha de tener en consideración para entender sus propuestas dramáticas y cómo estas han sido recibidas, como se ve, en relación con dichas concepciones. Por eso la presente investigación, tal como anuncia el título, recoge en su recorrido expositivo el propósito autorial —en lo que se centra el capítulo 2—, la producción —los capítulos que vienen a continuación— sin que falte —se ve sobre todo en el último capítulo— esa necesaria atención a la recepción.

El planteamiento teórico y metodológico sigue por un lado la historia de la literatura y del teatro, y por otro una teoría del drama, con su correspondiente desarrollo interpretativo y crítico que haga posible un consistente estudio de los textos teatrales. En menor medida se ha pretendido un estudio de los espectáculos, y desde luego no se

ha manejado una teoría y método de análisis del espectáculo concebidos con autonomía más allá de lo que de la teoría dramática se deriva.

A. Historiografía literaria y teatral.

Respecto a la primera de las determinaciones teórico-metodológicas, el presente trabajo sigue un planteamiento historiográfico. Dentro de la literatura y del teatro de la última mitad del siglo XX la aportación de Alfonso Sastre ha sido considerada por los historiadores de dicha materia como una aportación de mucha relevancia explicable precisamente a la luz de tan complicada época de la cultura y la sociedad. No es este el lugar de discutir sobre la relevancia o no más allá de las fronteras españolas, pero lo cierto es que ha despertado el interés del hispanismo internacional. Su posición conflictiva con respecto a la sociedad española hace que también tendría que plantearse cómo y a través de qué avatares ha alcanzado ese reconocimiento; es decir, la historiografía sobre la obra de Sastre, que ha llegado a reconocerlo como importante autor relegado tendría que historiar metacríticamente también las posturas de la crítica que se ha ocupado de él, incluyendo el papel de los silencios. Pero esto escapa a las posibilidades de nuestra revisión bibliográfica.

La concepción de la literatura y del teatro de la que parte la presente investigación, entiende dichos discursos como realidades históricas, y no solamente porque la Historia sea desde Edad Contemporánea la forma predominante de disponer la información y las diversas explicaciones sobre los hechos humanos, sino porque más allá de la historiografía académica es fundamental la conciencia de que la literatura y el teatro en su relativa medida contribuyen a “hacer” la Historia y su realidad no es, por tanto, sino histórica. En este sentido nuestro parecer enlaza con del propio Sastre en las líneas generales de lo que viene exponiendo en su trabajo teórico sobre la función del teatro y de la cultura.

No obstante lo dicho anteriormente, este planteamiento historiográfico en la concreción de la presente investigación resulta mucho más ecléctico porque no se ha buscado tanto una interpretación histórica siguiendo dicho criterio sociológico —lo que nos hubiera llevado a una investigación algo diferente— sino enmarcar en la historia y

en la obra del autor explicativamente —aunque no concluyentemente— el fenómeno que nos hemos propuesto estudiar: la llamada Tragedia Compleja.

Se han manejado numerosas historias del teatro español que se ocupan del siglo XX, también monografías sobre periodos o tendencias más concretos, y por supuesto monografías que abordan toda o una parte de la producción de Sastre. Tener esto en cuenta requiere ser conscientes de las posturas de cada uno de ellos, pero también intentar conjugar sus visiones siguiendo ese mencionado eclecticismo. Inevitable ha sido también un cierto biografismo en el estudio, aunque en el caso de Sastre, lejos del psicologismo, se suele tener en cuenta su biografía intelectual, que es cosa más asimilable al condicionante histórico.

B. Teoría teatral

Quizás a la hora de exponer esta metodología se tendría que haber comenzado por la teoría. Solidario del acercamiento histórico antes planteado es el acercamiento teórico sobre el teatro. La teoría general del teatro, lo que podemos llamar teatrología, concibe los diversos aspectos del teatro y los diversos tipos de su estudio, entre ellos el histórico, todos complementarios y al mismo tiempo con sus objetos particulares. Siguiendo una aproximación sencilla pero sin dejar de ser muy acertada, como la de X. Fábregas en *Introducción al lenguaje teatral*, el teatro es un fenómeno que se da en tres fases: intención previa (que puede concretarse como texto dramático), espectáculo y recepción; con funciones específicas en cada una de esas fases. Además, la variación en la configuración de estas operaciones y funciones a lo largo del tiempo es la materia de la historia del teatro que se ha de relacionar a su vez con la Historia general.

La teoría del teatro que seguimos es la centrada en la teoría del drama. No se olvida que viene situada en un marco más amplio. Tampoco se deja de tener en cuenta la importancia de la teoría del propio creador de dramas y espectáculos, en este caso la teoría del mismo Sastre, que es una teoría personal y de carácter estético, aunque no infundada ni esteticista. Con estas matizaciones, se puede decir que nuestra base teórica y metodológica es la que en el ámbito académico, aun en su diversidad, tiene por objeto el drama.

Sobre todo seguimos una teoría del drama que pone su atención en las técnicas de constitución del texto u obra dramática y la previsión interna de sus posibilidades escénicas. Es decir, toda una serie de conceptos referidos a los niveles de constitución del texto literario dramático y de los elementos que entran en juego. Este es un ámbito de estudio que tiene su tradición, una tradición que arranca en Aristóteles, sobre la que se ha venido efectuando a lo largo del tiempo una reelaboración y reorientación constante, pero de la que somos deudores. La teoría del drama que ha alcanzado más solidez e influencia en el siglo XX es la que sigue una orientación semiótica. Precisamente porque la semiótica explica el texto en relación con su razón de ser, tratándose de la producción, de la comunicación o de la significación del texto, este planteamiento puede evitar las limitaciones del inmanentismo. Un ejemplo de combinación de semiótica y sociología en el acercamiento al estudio de la obra dramática es *Lire le theatre*, de A. Ubersfeld, monografía que tenemos en cuenta. Con este criterio de connivencia teórica tenemos en cuenta también las aportaciones de Carmen Bobes Naves y, sobre todo, de Kurt Spang. Este estudioso se ha formado en la tradición alemana del estudio del drama, pero se ve impregnado también por la teoría semiótica. Tenemos en cuenta especialmente la *Teoría del drama* de Kurt Spang porque al lado de los conceptos y a su continuación, cuida de exponer cuáles son los procedimientos de análisis de los diversos aspectos del drama relacionados con dichos conceptos, referidos a la historia dramatizada, los personajes, el espacio, el tiempo y el lenguaje.

En los capítulos 3, 4 y 5 de la presente investigación se estudian más a fondo tres dramas: *La sangre y la ceniza*, *Crónicas romanas* y *El camarada oscuro*. La terminología y metodología seguida para ello ha sido la de Spang.

La primera parte de cada análisis ha consistido en un estudio de la secuenciación de las acciones del drama. Se ha hecho así por las siguientes razones:

-Aunque parezca un análisis narratológico, su punto de partida son las acciones mostradas (o actuadas) dadas en situación, describiéndose su concatenación y su jerarquización.

-Precisamente por ello sirve tanto para el texto dramático como para el espectáculo teatral que pueda concebirse a partir de él. Realmente es el análisis que al director de

escena conviene llevar a cabo, desatendiendo inicialmente la división superficial que el autor haya hecho de su drama.

-A partir del análisis de secuencias se puede trabajar tanto sobre las acciones mismas en cuanto fábula o historia de partida, como sobre la composición de la historia con la figuración de personajes, ambientes, temporalidades y lenguajes.

A continuación, por tanto, se efectúa el estudio de dichos componentes del drama y sus significados.

Indudablemente el análisis no se puede llevar a cabo sin tomar al mismo tiempo decisiones interpretativas, incluso tomadas de críticos que se han destacado en el estudio de la obra de Sastre. Sus análisis e interpretaciones han servido de base a las que se han llevado a cabo en los mencionados capítulos sobre las citadas obras, e incluso las han condicionado en el caso de que las hayamos considerado convincentes.

Aunque la teoría teatral que hemos manejado se refiere fundamentalmente al texto dramático, tenemos en cuenta la referida también al espectáculo y a su recepción. No obstante, estas vías teóricas y metodológicas, que tienen sus características diferenciadas, no han sido detenidamente exploradas en esta tesis. Esta parte, por tanto, ha quedado reducida a su mínima expresión, tanto en el capítulo en que se estudia *La sangre y la ceniza*, como en el capítulo sexto, donde se consideran otras obras estrenadas. En el plan metodológico seguido era más necesario completar el panorama de la Tragedia Compleja, objetivo que se culmina en el capítulo sexto. Lo referido a los espectáculos realizados a partir de las obras trágico-complejas de Sastre, así como a las críticas sobre las mismas, ha quedado como información preliminar para el estudio más profundo de los mismos. La crítica de los espectáculos tomada en cuenta —se puede ver en la bibliografía de Sastre que se incluye al final de este trabajo— presenta ya una base para, junto con otros materiales, abordar el estudio de los espectáculos; pero sobre todo esta crítica de los espectáculos, cuando se ha utilizado, ha servido aquí para enriquecer la consideración de las obras dramáticas.

CAPÍTULO PRIMERO

**ALFONSO SASTRE EN SUS PASOS HACIA LA
RENOVACIÓN**

1. ALFONSO SASTRE EN SUS PASOS HACIA LA RENOVACIÓN

1.1 Biografía y trayectoria

Alfonso Sastre, considerado en palabras del crítico Rafael Conte, «escritor y combatiente irreprimible, agitador teatral y político incansable», ha sido uno de los más importantes literatos en la segunda mitad del siglo XX. Sus escritos profundizan en toda la vida española, cultural, literaria y política. Cualquier esfuerzo por comprender lo que la cultura española ha sido durante el franquismo y hasta en etapas posteriores, debe tener como punto ineludible de referencia a este autor (Caudet, 1984).

... ha sido uno de los hombres de más tenaz dedicación al teatro de toda nuestra historia reciente: ha promovido, desde los años cuarenta, grupos e inspirado movimientos de renovación teatral; ha lanzado manifiestos que convulsionaban nuestra precaria vida cultural; ha polemizado y teorizado, en reuniones, artículos y libros; en fin, ha escrito piezas de teatro, cuyo estreno ha constituido, en alguna ocasión, fecha clave de la historia del teatro de postguerra (Villanueva, 1984: 254).

Alfonso Sastre, junto con Antonio Buero Vallejo, ha sido fuente de inspiración para los jóvenes escritores del teatro comprometido, y su teatro, en la opinión de muchos críticos, es el segundo en importancia. De facto, el autor de la segunda mitad del siglo XX más conocido fuera España (William, 1971: 162-163).

Alfonso Sastre nació en la Calle Ponciano de Madrid el día 20 de febrero del año 1926. Su padre fue Alfonso Sastre Moreno, natural de Lorca (Marcia) y su madre fue Aurora Salvador Zarza, natural de Zafrón (Salamanca). Su madre era hija de una familia de albañiles rurales que trabajaban en obras de construcción por aquellos pueblos y aldeas de Salamanca; y su padre pertenece a una familia lorquiana en la que algunos jóvenes habían recibido el fuego de la inquietud literaria y artística. Su padre fue actor y

llegó a serlo de manera profesional en la Compañía de Francisco Villaespesa, en la que hizo algunos papeles cuando Ricardo Calvo era primer actor de aquella compañía. Sus tíos fueron periodistas: el tío Paco era además poeta. El tío Juan se llamó en el periodismo Juan del Sarto.

Dentro de su familia, típica familia burguesa madrileña, Sastre crece con sus tres hermanos (José, Aurora y Ana) educado en el temor de Dios y en la religión católica.

Asiste en Madrid a la escuela elemental parroquial Nuestra Señora de los Ángeles (barrio de Cuatro Caminos) con el maestro don Gregorio. Cursa los estudios de bachillerato en el Instituto Cardenal Cisneros de Madrid. Estos años formativos son muy importantes para su futuro como escritor, más por la serie trágica de acontecimientos acaecidos en aquellos años, que por lo que haya podido aprender en el Instituto. Cuando estalló la Guerra Civil Española (1936) Sastre tenía diez años y vivía en la calle Ríos Rosas cerca de la Ciudad Universitaria atravesada por el frente de Madrid (Ruggeri Marchetti, 1979: 12).

La situación histórica de la guerra afecta a su personalidad, como ha expresado el mismo Sastre:

Seguramente me habrá afectado a través de todas las emociones que fueron, claro, muy intensas y muy fuertes durante aquellos años. Particularmente había el problema del hambre, del hambre terrible, brutal, siniestra, y el terror a los bombardeos. Porque eran unos bombardeos continuos, terroristas, y vivía uno verdaderamente en un temor continuo (Caudet, 1984: 16).

En el verano de 1936 ingresa en Bachillerato en el Instituto Cardenal Cisneros de Madrid. Se retira de los estudios, porque sus padres consideraron que los estudios que se hicieran durante esos años no servían para nada, y entonces no hizo más que una vida callejera. Después lo llevaron a una academia privada, y allí empezó a intercambiar experiencias literarias con jóvenes, entre los cuales Alfonso Paso ha sido el más famoso (*Ibid.*: 16).

En el año 1938 y con sólo doce años comienza a escribir poesía:

la experiencia personal y directa del hambre y los bombardeos se halla reflejada en sus primeros versos. La muerte y las terribles represiones al final del conflicto,

espectáculo habitual durante su adolescencia, se reflejarán en toda su obra (Ruggeri Marchetti, 1979: 12).

Al acabar la guerra, sigue en el mismo colegio hasta que tuvo un incidente y se despidió de la academia marchándose al «M. Pelayo», en la calle Jerónimo de la Quinta. Sus amigos le siguen a este colegio y de nuevo están juntos, y además con otro compañero que se llama Medardo Fraile. En la academia el conjunto de los amigos ha tenido algunas experiencias teatrales y parateatrales (Sastre, 1993: 32).

En 1943 intenta entrar en el mundo profesional comenzando la carrera de ingeniero aeronáutico, pero con resultados negativos. Concibe una primera idea para crear una obra, sobre la resistencia francesa en el año 1944, y un año después participa, sin lograr éxito, en una oposición para el cuerpo de empleados de aduanas.

1.1.1 Sus inicios literarios

En sus primeros pasos, Alfonso Sastre cultiva el sentimiento trágico existencial. [...] presenta una situación cerrada en la que se nos muestran los deseos, anhelos y rebeldía de unos seres abocados a la muerte. Ese radical nihilismo no es ajeno al compromiso histórico. La tragedia es un instrumento de purificación social y tiene como misión transformar el mundo en que vivimos [...] es un teatro de oposición, antiburgués, con un importante componente didáctico. Formalmente resulta poco innovador, pero no falta la aplicación de nuevas técnicas como el flash-back (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1997: 376).

En 1945 funda, en el bar «Arizona» en la calle Alberto Aguilera, con José Gordon, Medardo Fraile, Alfonso Paso, José María Palacio, Carlos J. Costas, José Franco y José María de Quinto, el grupo «Arte Nuevo», un grupo teatral que quiere renovar la escena española escribiendo y representado obras nuevas. Sastre se encarga sobre todo de la dirección y de la escenografía (Ruggeri Marchetti, 1979: 12-13).

Cuando el nuevo grupo teatral «Arte Nuevo» aparece en la escena española, las primeras representaciones se hicieron en el Teatro Beatriz de Madrid, y el grupo estaba formado por actores y actrices que estudiaban en el Conservatorio de esta ciudad. Sastre y los otros autores trabajaban bajo el magisterio propiamente teatral de Pepe Franco.

Desde el principio, José Gordon, que es el hijo de una hermana de Alfonso Paso fue el motor práctico del grupo (Sastre, 1993: 33).

«Arte Nuevo» ofreció una galería de obras breves, por una parte, para tener ocasión de presentar el mayor número posible de autores que no conocían estreno por otras vías y, por otra, por ser un movimiento consciente de estar moviéndose en una coordenada de vanguardia. Fue uno de los antecedentes de los más tarde conocidos como teatros experimentales o independientes. Fue también un paso adelante hacia la creación de los teatros dentro de la universidad (Calvo, 2008: 1165).

Este grupo teatral surgió de la mano de hombres de teatro diferentes, como los califica Sastre unos años después. Los fundadores constituyeron este grupo precisamente para decir “no” al teatro que les rodeaba. Sastre sigue calificando el grupo:

era precisamente eso: la náusea ante el teatro burgués de aquel momento: el Benavente póstumo [...] el melodrama galaico-plorante de Torrado, las barbaridades del postastracán y los espectáculos pseudofolkloricos, por no contar las débiles supervivencias del teatro versificado (Marquina) y otras dolorosas pruebas del vacío. (Ruiz Ramón, 1975: 385).

Sastre participó activamente en la labor de «Arte Nuevo», y su actitud muestra dos dimensiones, la primera se encuentra en los ensayos que escribió para periódicos y revistas, como los que más tarde escribiría en *La Hora*. En estos ensayos, Sastre siempre introduce la defensa de sus ideas teatrales, donde el teatro es un instrumento para transformar la sociedad. Su segunda actitud reside en la creación de una serie de piezas dramáticas: *Ha sonado la muerte* y *Comedia sonámbula* en colaboración con Medardo Fraile, y otras dos privadas: *Uranio 235* y *Cargamento de sueños*.

Estamos en el año 1946, año muy importante para este dramaturgo, en el que él, antes de cumplir los veinte años, estrenó en el Teatro Beatriz (el día 31 de enero) su primera obra, que escribió en colaboración con Medardo Fraile, el drama *Ha sonado la muerte*. Y en el 11 de abril del mismo año estrenaría su *Uranio 235*. El título ya dice mucho sobre sus angustias de aquellos años. La angustia, vivida muy en solitario, de alguien que se daba cuenta de que se había empezado la...«era atómica». Ese mismo año escribió *Cargamento de sueños*, que estrenó en 1948 por «Arte Nuevo» en el teatro del

Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid. Y escribió poemas de amor al teatro y a sus compañeros y compañeras de «Arte Nuevo» (*Ibid.*: 385).

Sobre estas obras escritas en el periodo inicial, ha mostrado Ricardo Doménech:

Consideradas en sí mismas como piezas teatrales, son demasiado discursivas y poco dramáticas. Su autor quiere decir demasiadas cosas a la vez, sin acertar a encarnarlas en una acción dramática; los personajes parecen estar en escena para decir frases dramáticas o, acaso, para que el autor diga a través de ellos su angustia o su inquietud. Frases, por otra parte, demasiado generales y cargadas de un simbolismo casi siempre gratuito, por demasiado subjetivo. Elemental es también la técnica surrealista empleada en muchas escenas (Doménech, 1964: 37).

Uranio 235, escrita desde una técnica del diálogo y de la escena insuficientes, trata de un tema que a todos compete, el de la primera explosión atómica, presentando, como escribe De Coster, «una pintura pesimista de la sociedad moderna incapaz de controlar los avances de la ciencia» (Ruiz Ramón, 1975: 391).

...está protagonizada por el Profesor Rufus, álter ego del protagonista de la novela de Wells *El mundo se libera*. Estamos en un sanatorio, uno de los cronotopos favoritos de Sastre, donde conversan la Anciana, Mara, el Joven, el Cínico y la Mujer de Luto. El aparato sonoro acompaña a las pesadillas vividas en la guerra por los soldados, pues suenan letanías y la campana del manicomio hace las veces de prolepsis acústica, como antesala de la muerte. En una propuesta de teatro dentro del teatro el Joven y Mara recuerdan a Iván, a quien el primero había comprado *Uranio 235*, un libro con cuya lectura se cierre la misma obra a la que da título (Calvo, 2008: 1165).

Nuevo retrato de una defunción violenta, en la pieza breve *Ha sonado la muerte* (1946), Henry Rudgwick —vuelven los apelativos— se presenta al público simulando conocer a los autores de la obra. En un lance propio del teatro del absurdo conocemos a Bernard, superviviente de un ataque bomba que ha matado a los Hérault, que ha venido a dar parte de su testimonio pacifista. La crítica a los medios de información va implícita desde el momento en que Henry, corresponsal en Europa del *New York Herald*, no da paso a Bernard porque da por concluido su

reportaje, manipulado y parcial como puede serlo toda prensa tendenciosa (*Ibid.*: 1167).

En 1947 comienza sus estudios universitarios de Filosofía y Letras en Madrid. Funda con Juan Guerrero Zamora la revista *Raíz*. Al año siguiente desaparece el grupo «Arte Nuevo» y Sastre colabora en el Teatro Universitario de Ensayo (T.U.D.E), donde trabaja como actor en el drama *La Anunciación a María*, de Paul Claudel; y en *Mientras cae la lluvia*, de Jesús Fernández Santos. Crea con Alfonso Paso y otros el grupo teatral «La Vaca Flaca», y pretenden montar *La casa de Bernarda Alba*, pero no consiguen permiso (Paco, 1990: 2).

1.1. 2. La madurez literaria

Entre 1949 y 1950 escribe *Prólogo patético*, obra que El Teatro de Cámara de Carmen Troitiño se propone estrenar, pero que es prohibida. En estas fechas participa en una reunión con estudiantes franceses en Comillas donde, bajo la dirección de un jesuita francés llamado el padre Bosc, se tratan problemas sociales. En septiembre del año 1950 redacta con José María de Quinto el Manifiesto del Teatro de la Agitación Social (T.A.S.) (*Ibid.*: 2).

El objeto de este Teatro de la Agitación Social en palabras de Alfonso Sastre es «llevar la agitación a todas las esferas de la vida española» (Sastre, 1969: 97).

Ruggeri Marchetti comenta la frase de Sastre diciendo que todos sus esfuerzos estaban orientados a fomentar la función social del arte en tanto en cuanto lo social es una categoría superior a lo artístico. Una ojeada a la lista de obras que el T.A.S. se proponía representar muestra claramente la orientación del grupo y su voluntad absoluta de alejarse del teatro de evasión. La realización de este proyecto habría de reducirse, sin embargo, a su manifiesto. En seguida se prohíben las dos primeras obras en cartel, *La huelga*, de John Galsworth, y *Mutilado*, de Toller (Ruggeri Marchetti, 1979: 14).

Según el manifiesto, se concebía como grupo profesional, y en su programación había de elegir obras según su capacidad para elevar la conciencia social del público. Pero el proyecto no llegó más allá de la etapa puramente teórica (Anderson, 1975: 14).

Sobre el manifiesto del T.A.S. Francisco Ruiz Ramón ha escrito: «Aunque el Manifiesto no llega a ser viable como programa, significó una importante toma de posición, un grito de protesta y de alerta que no cayó en el vacío ni se perdió en el silencio» (Ruiz Ramón, 1975: 387).

Entre los años 1950 y 1951 escribe *El cubo de la basura*, estrenada en la Universidad Obrera de Ginebra, en 1966, y comienza a escribir *Escuadra hacia la muerte*. Los años que siguen a la campaña del T.A.S., representan en la vida de Sastre una etapa activa y turbulenta, que a veces se llama «prodigiosa», pues en ella suceden una serie de hechos importantes:

-Termina sus estudios universitarios; el último año lo cursa matriculado en Murcia, aunque estaba viviendo en Madrid, por razones de que en la Universidad de Murcia le resulta más fácil matricularse como estudiante libre y así seguir dedicándose a sus favoritas actividades teatrales. Por último no recibe el título por el motivo de que no se presenta al examen de reválida a pesar de que hizo todas las signaturas de la carrera. Escribe *El pan de todos* entre 1952 y 1953 (Anderson, 1975: 14-15).

-Estrenó en 1953 *Escuadra Hacia la Muerte*, obra en la que va a recoger la esencia de su teatro anterior y juvenil, al mismo tiempo de plantear las vías generales de su obra posterior. *Escuadra Hacia la Muerte* surge por el proyecto de un empresario inglés de llevar a Londres un grupo teatral español, con una obra española nueva. El grupo ha de constituirse por los antiguos miembros de «Arte Nuevo», y Sastre escribe *Escuadra Hacia la Muerte* especialmente para este grupo y con miras a un estreno en Londres. El proyecto de Londres no llega a cuajar, y el 18 de marzo de 1953 *Escuadra Hacia la Muerte* es estrenada por el Teatro Popular Universitario en el Teatro María Guerrero de Madrid, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig. Aunque la obra se prohíbe por orden oficial a la tercera representación, Sastre se ha establecido como un joven dramaturgo muy prometedor (*Ibid.*: 15).

-La invención de una revista literaria, bajo los auspicios de Antonio Rodríguez Moñino titulada *Revista Española*, que dirigieron «con no poca ligereza y bastante cachondeo» (Sastre, 1993: 34), Ignacio Aldecoa, Sánchez Ferlosio y él. Empieza a colaborar en *Correo literario*, *Cuadernos Hispanoamericanos* y *Guía*.

-Escribe *La Mordaza*, que puede considerarse como la revuelta contra la censura. Protagonista de este drama es el silencio, la imposibilidad de hablar, que ya habían sido temas de una conferencia del año anterior. La Nueva Compañía Dramática bajo la dirección de José María de Quinto representa el drama en 1954 en el Teatro Reina Victoria. Marca la plena entrada de Sastre en el teatro español profesional.

-En el mismo año escribe también *Tierra roja*, y al siguiente, en una explosión creativa, *Ana Kleiber*, *La sangre de Dios*, *Muerte en el barrio*, y *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*.

-En diciembre de 1955 se casa con Eva Forest, licenciada en medicina y especialista en psiquiatría, con boda sacramentada en la Parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles, en Cuatro Caminos.

En febrero de 1956 es detenido y procesado por haber participado en el movimiento estudiantil, quedando absuelto. Se embarga su cuenta en la Sociedad de Autores para el pago de la fianza y se encuentra sin casa y sin medios económicos. También escribe *El cuervo* y publica *Drama y sociedad*. Colabora con José María Forqué en el guion de la película *Amanecer en Puerta Oscura*.

Los últimos seis meses del año 1956 y cuando estaba becado por la UNESCO en París, nace en esta ciudad Juan, su primer hijo. En París también entabla su primer contacto con el Partido Comunista de España, en el que ya entonces estuvo en un tris de ingresar. La intervención soviética en Budapest le hizo ponerse en una situación de pensárselo todavía un poco, si bien ya desde entonces su actividad político-cultural se produce en términos de relación muy estrecha con el Partido y sus gentes: según Sastre fue una grande y bella experiencia en lo que se refiere a su relación con sus camaradas de base, de los que recibió muchas noticias y relatos que formaron gran parte de la sustancia de lo que después, se tituló *El camarada oscuro* (Sastre, 1993: 34).

Si en los diez años anteriores de la vida de Alfonso Sastre se había dado el tránsito de la metafísica existencial y de la estética al de la instilación activa política en el mundo sobre la base de no abandonar sus preocupaciones existenciales, metafísicas y estéticas, en este periodo de madurez (ya a mediados de los años cincuenta) se produce en sí mismo la reconsideración de los postulados de lo que ha llamado “tragedia pura” y el tránsito a escribir un tipo nuevo de tragedias, la tragedia que tiene en cuenta todos los

caracteres —hasta los que puedan aparecer como grotescos— de la irrisoria del héroe trágico: “tragedia compleja” (*Ibid.*: 35).

Y, si dicha historia fuese llevada a cabo, sin duda uno de sus apartados estaría dedicado a explicar su concepción y su práctica de «la tragedia compleja», teoría que hunde sus raíces en las provechosas enseñanzas que el autor dedujo de las contadas ocasiones en que sus obras de la primera etapa entraron en contacto con «el gran público» (y esto, la rapidez de reflejos de Alfonso Sastre, su especial ausencia de su nombre en las carteleras) (Santonja, 1993: 25-26).

En 1957 se le retira el pasaporte y durante cuatro años estará en libertad provisional. Colabora con José María Forqué en los guiones de las películas *La noche y el alba* y *Un hecho violento*. En el año siguiente prepara el guión de *Carmen* que se prohíbe en la primera y segunda versiones, autorizándose la tercera. Escribe su novela *El paralelo 38*, que será retirada de las librerías algunos años más tarde. En diciembre publica el manifiesto «Arte como construcción», publicado en *Acento Cultural*.

En el mismo año nace su segundo hijo, Pablo, y sufre la muerte de su padre por el cáncer, que ha sido uno de los más grandes dolores de su vida. En estos momentos convirtió una petición de obra por parte de Amparo Soler Leal en la constitución de lo que se llamó «Grupo de Teatro Realista». En el plano cultural y político fue una situación durante la que la confrontación con el franquismo adquiere caracteres muy fuertes, con detenciones, ocupaciones del teatro por la policía y otras “malas costumbres” (Sastre, 1993: 35).

En febrero de 1959 termina *Asalto nocturno*, que es el primer drama en que se palpa la influencia brechtiana. Luego escribe *En la red* y al final del año escribe *La cornada*, la cual se considera una denuncia contra la sociedad española y capitalista en general. Un año después firma con 227 escritores un documento contra la censura. Funda con José María de Quinto el Grupo de Teatro Realista (G.T.R.), que estrena el 8 de marzo de 1961 *En la red*.

Por haber escrito un documento a favor de la amnistía de los presos políticos sufre una breve reclusión. Se desplaza a París para asistir a la representación de *Ana Kleiber*. El G.T.R. redacta el Documento sobre el teatro español, en el que se

tratan temas como la censura, los festivales, los premios, la Ley del Teatro, etc. (Ruggeri Marchetti, 1979: 19).

El G.T.R. representa una experiencia interesante y un modelo vivo para la puesta en marcha de un «teatro de urgencia» preconizado por el dramaturgo. Hace posible una revolución del teatro por sí mismo, así como la existencia de un público «popular» al que había que reconquistar, pues estaba ahí disponible y a la espera, víctima de una organización inadecuada y culpable del teatro. La experiencia del G.T.R. revela a su público la posibilidad de un diálogo con él (Ruiz Ramón, 1975: 388-389).

El propósito de este grupo era, según Sastre:

presentar — frente a tanto teatro evasivo e inhibitorio— el anhelo de un teatro de la realidad, considerada ésta ópticamente, preontológicamente, en sus datos inmediatos inesquivables; de un teatro producido como dramática consecuencia de encuentros graves y profundos entre el dramaturgo y su medio existencial, y montado por nosotros desde la conciencia de nuestra situación y con una intención interventora, no sólo en la marcha del teatro español sino también, según la medida de nuestras posibilidades, en el proceso social a que asistimos (Sastre, 1974: 159).

Es así porque el concepto «realista», propiamente del espectáculo, se concibe a través de dos perspectivas: teatralmente, favorece la consagración de la tragedia como género en los escenarios; socialmente, prepara al espectador para tomar conciencia. Así el grupo reduce su metafísica desde lo teatral y su política desde lo social (*Ibid.*: 159-160).

Teóricamente, este G.T.R. significa «una toma de posición que no implica ninguna de las especies del dogmatismo; una decisión que no presupone un concepto ni prefigura soluciones». La postura de los colaboradores consiste «en proponer la necesidad de una investigación, de una crítica de determinados conceptos y, entre otros, del concepto de «realismo» que figura como seña del grupo» (*Ibid.*: 161).

En 1961 escribe los diálogos de la película *Nunca pasa nada*. Detenido y puesto en libertad tras ser interrogado, por redactar un documento a favor de la amnistía de los presos políticos. En 1962 participa en una reunión de escritores portugueses en Barcelona. Se desplaza a Florencia al congreso de la COMES. Escribe *Oficio de tinieblas*, prohibida a continuación y *El circuito de tiza*. Empieza a escribir *La sangre y*

la ceniza. Nace su hija Eva, y pasa a la cárcel con su madre por haber participado ésta en una manifestación y rechazado la libertad bajo fianza (Ruggeri Marchetti, 1979: 19).

En 1963 escribe *Anatomía del realismo* y la obra narrativa *Las noches lúgubres*. Escribe catorce sonetos “sinauditos”, algunos de los cuales fueron publicados en el volumen *España hoy* (Paris, Ruedo Ibérico, 1963) con el seudónimo Antón Salamanca. Envía una carta con otros intelectuales contra la represión de los mineros de Asturias. Ingresa en el Partido Comunista de España. Realiza un viaje a Suecia.

En 1964 escribe *Flores rojas para Miguel Servet*. Realiza viajes a Portugal y Cuba. Aparecen tres significativas obras de su teatro *Prólogo patético* y *Asalto nocturno*, además de *Cargamento de sueños*, ya editada) en la colección “El mirlo blanco” de la editorial Taurus, que se suma a las obras publicadas el año anterior en la editorial Bullón sobre semejante tematica de la revolución.

En el año 1965 escribe *El banquete*. Concluye *M.S.V. (o La sangre y la ceniza)*, cuya publicación prohíbe la censura. Le es negado el visado para entrar en Estados Unidos. El año siguiente escribe *La taberna fantástica*, y participa en la Jornada Nacional contra la Represión, acto celebrado en la Universidad de Madrid. Se le sanciona con una multa de 50.000 pesetas y al no pagar la multa se le interna en la prisión de Carabanchel. Firma junto con numerosos intelectuales un documento pidiendo el aplazamiento del referéndum sobre la Ley Orgánica del Estado por considerar que no están suficientemente informados los votantes (*Ibid.*: 20).

Se estrena el 8 de febrero del año 1967 en el teatro de la Comedia de Madrid *Oficio de tinieblas*. Y en el mismo año publica *Flores rojas para Miguel Servet*. Traduce *Huis-clos* y *La P...respectueuse* de Jean Paul Sartre, que se representan en Barcelona en el mes de octubre. En el mismo año sale a la luz el primer volumen de *Obras completas* a cargo de la editorial Aguilar, en el que de nuevo la censura impide incluir *La sangre y la ceniza*. Participa en el Congreso Cultural de la Habana, en Cuba (*Ibid.*: 21).

En 1968 escribe *Crónicas romanas*, prohibida por la censura y publicada en castellano por primera vez en la edición de Magda Ruggeri Marchetti de 1979. Escribe *Melodrama* (publicada en *Camp de l'Arpa*, nº1, mayo 1972). Se estrena su versión de *Marat Sade* de Peter Weiss, bajo el pseudónimo de Salvador Moreno Zarza, por no permitir la censura que se utilizase su nombre. Es detenido por participar en asambleas

universitarias. En el registro de su casa le sustraen el plan de la obra *Algunas aportaciones al estudio de la historia de España* y los originales de diez sonetos escritos en prisión en 1966 (Paco, 1990: 5).

El estreno de su versión de *Red Roses for me*, de San O'Casey fue en el Teatro Beatriz en el año 1969. Durante este año empieza *Ejercicios de terror* y se desplaza a Colombia para formar parte del jurado del Festival de Teatro Universitario de Manizales. Un año después publicó el ensayo *La revolución y la crítica de la cultura*, y el opúsculo *Pequeñísimo organon para el teatro de niños*. Concluye su obra *Ejercicios de terror*. Se publicó también su traducción con prólogo, de *Trotzki mi Exil*, de Peter Weiss. Y le surgieron otros tres dramas traducidos del mismo autor (Ruggeri Marchetti, 1979: 21).

En el año 1971 escribió *Las cintas magnéticas* (drama radio-fónico), que fue retransmitido por France-Culture y estrenado en Lyon en 1973. En el mismo año escribió *Askatasuna*, que fue emitida por televisión en muchos países escandinavos tres años después. Viajó a Chile y luego trabajó para la televisión sueca en Estocolmo.

Hizo para la televisión sueca *Askatasuna* debido a que el tema vasco era desconocido en Europa, para dar una información de ese problema. Era una tragedia política e informativa. Sobre esta circunstancia, el dramaturgo dice:

Aproveché yo para, de un lado, desquitarme de no haber podido escribir en su momento *En la red* con toda la carne en el asador, por razones de censura, y por otro lado esa estructura que allí había quedado un tanto abstracta llenarla de contenido con unos problemas muy vivos y muy conocidos por mí. O sea desquitarme de la escritura provisional de *En la red*, hacer *verdaderamente* la obra, y darle una función informativa (Caudet, 1984: 111-112).

En el año 1972 participó como miembro del jurado del Premio Casa de las Américas. Luego fue a Italia a Cagliari con ocasión de la representación de *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. Cuando terminó *El camarada oscuro* -le quiere mucho según la declaración suya- representa *Los secuestrados de Altona*. La policía española tenía conocimiento de ello, registró su casa, le interrogó y le retiró el pasaporte (Sastre, 1993: 36).

En 1973 se desplaza a Caracas para la representación televisada de *Muerte en el barrio*. El canal France-Culture retransmite *Las cintas magnéticas*. Se publican algunos de sus dramas en Rusia, Rumanía y Estados Unidos.

El dieciséis de septiembre del año 1974, se detiene a su esposa bajo la acusación de formar parte del grupo comunista madrileño de apoyo a ETA, acusado del atentado al bar de la Calle del Correo. Sastre escapa a la detención, y la policía devasta su casa. Cuando Sastre se presentó a la Comisaría para conocer las noticias de su esposa, se le encarcela inmediatamente bajo la acusación de terrorismo. En aquellos días, su hijo mayor estaba estudiando en Cuba; Pablo, amenazado constantemente, se refugia en Italia, y a la pequeña Eva la acogen unos amigos españoles en su casa. En noviembre de este año abandona el Partido Comunista.

Continúa escribiendo poesías mientras está en la cárcel, que recogerá con el título de *Balada de Carabanchel*, y escribe el drama *Ahola no es de leil* y un largo poema de endecasílabos que se titula *Evangelio de Drácula*. Se publica en Clásicos Castalia *Escuadra hacia la muerte* y *La mordaza*. En marzo del año 1975 se presenta en Roma *Los ojos tristes de Guillermo Tell* y se aprovecha la ocasión para pedir la libertad del autor. En todo el mundo se alzan voces de protesta (Ruggeri Marchetti, 1979: 22-23).

El día 10 de junio del año 1975, se le deja en libertad provisional previo pago de una fianza de 100.000 pesetas. En su expediente ya no figura la acusación de terrorismo, quedando sólo el delito de asociación ilícita. Eva permaneció en la cárcel, pero en el sumario abierto sobre el atentado de la Calle de Correo no figura ningún procesado. Debido a las continuas amenazas de que es objeto, Alfonso Sastre pasó a Francia con su hija Eva y se establece en Burdeos (*Ibid.*: 23).

X. Fábregas, en su “Crítica de Barcelona. *La sangre y la ceniza*”, describe la situación de Sastre:

un intelectual que asume la responsabilidad de no callar ante la injusticia, ante la arbitrariedad cínica y se coloca decididamente al lado del débil. Sastre ha padecido la cárcel, ha visto sus papeles destruidos por la policía, su casa sellada, su familia dispersada. Alfonso Sastre ha tenido que pasar la frontera como un malhechor, camino de Francia; y ha vuelto a traspasarla en sentido contrario (Fábregas, 1977: 64).

Participó en los Coloquios del Sindicato de Autores, cuando se desplazó a Roma en el año 1976, y a continuación, a un Congreso internacional de escritores en Dinamarca. Por los cuentos *Las noches lúgubres*, ganó el Premio Viareggio en el 2 de julio del mismo año. El 4 de febrero del año 1977, cuando va a presentar el libro *Testimonios de la lucha y resistencia*, de Eva Forest, en Biarritz, la policía francesa lo detiene y lo acompaña a la frontera donde lo entrega a las autoridades españolas. Luego dio una serie de conferencias en varias ciudades italianas. Regresó precipitadamente a España por el agravamiento del estado de salud de su madre, que murió en los primeros días de abril del mismo año (Paco, 1990: 7).

Después de la libertad de su mujer, y en septiembre del año 1977, el Juzgado Militar de Madrid lo procesó por un supuesto delito de injurias y ofensas a las Fuerzas Armadas, que estarían contenidas en una carta —publicada en el diario *El país* el día 12 de abril de 1977 en la sección “Cartas al director”—. La carta hacía referencia a dos actuaciones de las fuerzas de orden público, ante la prisión de Carabanchel, y en el barrio de San Blas. En diciembre del mismo año fija la residencia familiar en Fuenterrabía (Ruggeri Marchetti, 1979: 24).

El 14 de febrero de 1978 recibe el premio Reseña por su obra *La sangre y la ceniza*. Publica dos libros de poesía: *El español al alcance de todos*, y *T.B.O.*, y en marzo el ensayo *Crítica de la imaginación*. El mismo año escribe *Análisis espectral de un Comando al servicio de la Revolución proletaria* y termina *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*.

En 1979 se celebra el Simposio sobre teatro español del siglo XX (Homenaje a Alfonso Sastre) en la Universidad del Estado de California (Campus Domínguez Hills). Escribe *Las guitarras de la vieja Izaskun*. Publica *Teatro político* (Donostia, Hordago). Estrena en Roma *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, y en Madrid *Ahola no es de leil*.

El año 1980 escribe *El hijo único de Guillermo Tell* y el libro de poemas *Vida del hombre invisible contada por él mismo*. Publica *Lumpen, marginación y jerigonça* (Madrid, Legasa), *Ahola no es de leil* (Madrid, Vox, La Farsa) y el artículo “Graves medidas necesarias para la salvación del teatro dramático español” (*El viejo topo*, nº 51).

En Murcia en el año 1981, estrena *Ejercicios de terror*, junto con *Las cintas magnéticas*, bajo el título *Terrores nocturnos*, por la Compañía Julián Romea, dirigida por César Oliva. Un año después escribe *Aventura en Euskadi*. Publica *El lugar del crimen -Unheimlich-* (Barcelona, Argos Vergara), *Escrito en Euskadi* (Madrid, Revolución) y *Tragedia fantástica de la gitana Celestina (Primer Acto, nº 192)*. Se produce el estreno de *Crónicas romanas* en el Festival de Aviñón por el *Théâtre de l'Instant*.

En 1983 escribe *Búnbury* (versión en forma de opereta de *La importancia de llamarse Ernesto*, de Oscar Wilde), *Los hombres y sus sombras (Terrores y miserias del IV Reich)* y *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel*. Publica *El hijo único de Guillermo Tell (Estreno, IX, nº 1)* y *La taberna fantástica* (Murcia, Universidad, Cuadernos de la Cátedra de Teatro). En 1984 escribe *El cuento de la reforma o ¿qué demonios está pasando aquí?* divertimento escénico firmado por Salvador Moreno Zarza (inédito) (Paco, 1990: 8).

En el año 1985 publica en Italia *La taberna fantástica* (Milano, Tranchida Editor). Se estrena en España *La Tragedia fantástica de la gitana Celestina* por el G.A.T., y *La taberna fantástica*, dirigida por Gerardo Malla, que obtiene los premios El Espectador y la Crítica al mejor texto, al mejor director y al mejor intérprete masculino. Y Sastre obtiene el Premio Nacional de Teatro (*Ibid.*: 8).

La taberna fantástica fue representada en Buenos Aires en 1986. El mismo año publica *Jenofa Juncal (Gestos, nº 1)*. Es miembro del Comité asesor de la revista teatral *Gestos* (University of California, Irvine). Escribe *Detrás de algunas puertas o la columna infame* y prepara *En el cuarto oscuro*, siete historias para un cine de terror tomadas de *Las noches lúgubres* y de *Ejercicios de terror*.

En 1987 es profesor visitante en la Universidad del Estado de California en San Diego. En el Simposio Internacional "Literatura y Sociedad Hispánica: en honor a Alfonso Sastre" en la misma Universidad, Sastre presenta la ponencia "Teoría del teatro: el estado de la cuestión" (publicada en *Gestos*, nº 4). Pronuncia conferencias en San Francisco, Berkeley, Stanford y otras universidades norteamericanas. En Italia aparece la edición bilingüe de *El viaje infinito de Sancho Panza* (Firenze, Le Lettere). Prepara guiones (con Hermógenes Sáinz y José María Forqué) para una serie sobre Miguel Servet en Televisión Española.

En 1988 sigue como profesor visitante en la Universidad del Estado de California en San Diego. Escribe la obra narrativa *Historias de nada* (inédita) y la tragicomedia *Revelaciones inesperadas sobre Moisés*. Publica *Los hombres y sus sombras* (Murcia, Universidad, Antología Teatral Española) y *Asalto a una ciudad* (Salamanca, Junta de Castilla y León, Barrio de Maravillas). Estreno de *Jenofa Juncal* en la Universidad de Leeds por *The Workshop Theatre*, dirigida por César Oliva. Realiza un curso sobre “La escritura teatral” en la Universidad de Murcia. Se emite en Televisión Española la serie en siete episodios *Miguel Servet. La sangre y la ceniza*.

En 1989 da conferencias en la Republica Federal Alemana y en las Universidades norteamericanas de Tulane, Colgate, Comelly y Clemson. Escribe *Demasiado tarde para Filoctetes*. El Teatro María Guerrero (Centro Dramático Nacional) representa *Historia de una muñeca abandonada*. Publica *Los últimos días de Emmanuel Kant contadas por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffman* (*El Público*, Teatro, nº 5), que recibe el Premio Ciudad de Segovia. Y en Hamilton-Nueva York estrena *La cornada* en la traducción al inglés de L. C. Pronko (Paco, 1990: 9).

En 1990 Bederen-1 representa *Guillermo Tell tiene los ojos tristes y Cargamento de sueños* en el I Ciclo de Dramaturgia Española Moderna y Contemporánea, y el Teatro María Gurrero (Centro Dramático Nacional) estrena *Los últimos días de Emmanuel Kant*, dirigida por Josefina Molina. Presenta un Seminario en el C.D.N. sobre el mismo drama y pronuncia conferencias en la Universidad de Murcia.

Recibe el Premio Euskadi de Literatura en 1991 por *Demasiado tarde para Filoctetes*. Su obra *Los hombres y sus sombras* es estrenada por el Grupo Dramático Nacional Alcores dirigida por Cesar de Vicente. El año siguiente sus dos obras *El viaje infinitivo de Sancho Panza* y *Asalto a una ciudad* son estrenadas para la Exposición Universal de Sevilla 92 con dirección de Gustavo Pérez Puig y producción de la Sociedad Estatal.

En 1993 recibe dos premios, el Premio Nacional de Literatura dramática por su obra *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkiebal*, y el Premio Txema Zubia por el conjunto de su obra. En 1996 en Roma recibe el Premio Feronia por el conjunto de su obra. En 2002 recibe el Premio Leandro Fernández de Moratín de la Asociación de Directores de Escena. En 2003 recibe el Premio de Honor de la SGAE., y Doctor

Honoris causa por la Universidad de las Artes de la Habana y Medalla «Haydée Santamaría» concedida por el gobierno cubano.

En 2005 recibe el Premio Quijote de las Letras Españolas en Teatro concedido por la Asociación Colegial de Escritores, y en 2006 recibe el premio Victoria Eugenia de la Feria de Teatro de San Sebastián. Su esposa Eva Forest muere en 2007. Sastre escribe su último drama *Las noches del fin del mundo* en 2009. El estado de salud no le permite ahora estar tan activo como quisiera.

1. 2. Obra dramática

1. 2. 1 *Cargamento de sueños*

Con *Cargamento de sueños* (estrenada en 1948) el nombre de Sastre empieza a sonar como brillante creador del teatro español. En ella surge el problema de la angustia, que caracteriza toda la obra en relación con una intervención divina, simbólicamente humana. Usa del truco de hacer partícipe al público de la acción (Valbuena Prat, 1968: 1068).

La obra *Cargamento de sueños*, ha sido considerada por Doménech como «prebeckettiana», pero Francisco Ruiz Ramón no atreve a calificarla así, «para lo cual haría falta mucho más de lo que en ella es simple conato». Su autor escribió sobre la misma: «es una expresión fiel de mi situación espiritual de entonces, marcada por el inconformismo y por la angustia. Significa una propuesta contra las convenciones formales..., y es, más que otra cosa, un acta de defunción escrita desde al ahogo de un espasmo nihilista-religioso» (Ruiz Ramón, 1975: 391).

Un hombre llamado Man (abreviación de Manfred) se encuentra triste y solo en una encrucijada. Empieza a hablarle Jeschoua, quien le toma compasión. A petición de Jeschoua, Man le cuenta su vida, y mientras habla aparecen en el escenario y actúan su padre, su madre y su mujer. Esta era una prostituta a punto de suicidarse cuando la conoció. Se casaron y fueron a París, pero luego huyó con otro hombre a Londres. Allí fue abandonada. La buscó y la encontró Man. Quiso saber lo que le había pasado. La mujer le dijo que un día en París se sentó en la terraza de un café y un hombre le habló. Le volvió el deseo de la vida anterior. En esto Man la mata. Jeschoua se va. Man empieza a jugar al ajedrez con un hombre

(será la Muerte) y pierde. Luego se acerca a una mesa de espiritistas y da tres golpes con los nudillos en el velador. Sale silbando (Giuliano, 1971: 168).

La obra llama la atención sobre una crisis espiritual-religiosa. Su protagonista Man narra su vida a un misterioso personaje (Jeschoua). Cae en el amor de una mujer a la que antes salvó del suicidio, pero después asesinó en un crimen pasional. Man se siente a sí mismo como «una pasión sin objeto, un error del espacio». Jeschoua, antes de dejarlo solo, le dice: «En verdad, en verdad, te digo que esta noche no has estado solo». Man despierta repitiendo angustiado las palabras de Jeschoua y llamándolo, igual que invoca a su madre para que le devuelva lo que se le llevó: « Mi alcoba... La lamparilla roja en el aceite... El Cristo sangrando sobre mi cabeza», o sea, la fe que necesita para morir. Sin duda, está solo y Jeschoua —Jesús, ¿sueño?, ¿realidad?— no está, no le responde. El que está es la muerte con la que jugará al ajedrez (Ruiz Ramón, 1975: 425).

Mi nihilismo era una posición no aceptada, no asumida. Mi negación negaba también la desesperación; se manifestaba como horror a la nada y nunca como burla del ser. Era, en suma, un nihilismo ascético; mi sentimiento de la nada estaba apoyado en la conciencia de un ser ilusorio; resignación (de la nada) y esperanza (del ser trascendente) eran las claves de mi vacilante posición, sólo firme en el orden moral individual (*Ibid.*: 425).

Cargamento de sueños fue fruto del desahogo contra la imposición de una estética de salón y olvido. En ella se abrazan el simbolismo en los nombres germánicos —Man, Frau— y extraños —Joschoua— con las resonancias existenciales. Esta pieza, subtitulada «drama para vagabundos», incluye personajes mudos —el Médium, los Espiritistas y los Dos Hombres Indiferentes—, y nos presenta a Man arrastrando un cargamento de sueños, que no es metafórico, sino que ha tomado cuerpo en escena (Calvo: 2008: 1167).

1.2. 2. *Prólogo patético*

Obra escrita entre 1949-1950, y reelaborada en 1953, es una de las obras que pertenecientes al teatro revolucionario sastriano. Con ella Sastre adoptará, en una forma general, la división en cuadros de su obra dramática. Se considera como una

investigación moral sobre la acción terrorista, medio de que la revolución se vale para alcanzar sus fines. En un país dominado por la dictadura, un grupo de alumnos pertenecen a una célula clandestina, realizan actos terroristas para salvar la sociedad y abrir nuevas vías a la instauración de un orden justo. El acto terrorista produce la muerte de muchos inocentes (Ruiz Ramón, 1975: 396-397).

En *Prólogo* lo que se investiga es la dimensión moral del activismo político armado, la aceptación o negación de sus consecuencias negativas (la muerte de inocentes), inevitables para alcanzar unos objetivos sociales posteriores. Aunque el punto de partida sea especulativo, el drama se encarna conflictivamente en uno de los personajes, quien sufre las contradicciones de la acción sangrienta y de la inocencia destrozada (Sanz Villanueva, 1984: 259).

Antón, uno de los estudiantes, dice: «Todo esto es un juego sucio. Íbamos a hacer una revolución y estamos haciendo una canallada». Para Pablo, el jefe del grupo, la muerte de los inocentes es un sacrificio. El drama moral que plantean las dos actitudes opuestas será vivido por Oscar. Arrojada por él la bomba que debía matar al ministro de la guerra, ha hecho volcar un autobús en donde, al parecer, viajaba su hermano. Evadido de la cárcel, busca a Pablo, a quien acusa del asesinato de su hermano. Lo mata, y al volver a su casa se encuentra con su hermano vivo. Oscar, moralmente destrozado por el asesinato cometido, sintiéndose «impuro», da la razón a Pablo y acepta el carácter necesario de que mueran inocentes para que triunfe la revolución (*Ibid.*: 396).

Pablo renuncia a la huida:

Pablo—. Seré útil a la causa sufriendo... aguantando las torturas en aquel sótano inmundo. [...] Allí, en aquel sótano está mi puesto. ¡Que venga la policía y que me lleve; que me peguen por todo el cuerpo, que me peguen las manos! Yo gritaré: ¡viva la Revolución!, hasta que mi cara no sea más que un pobre despojo sangriento... Entonces, lo que quede de mí será otra vez un hombre (Sastre, 1967: 59).

Sobre este drama Sastre declara:

En cuanto al tema concreto del «terrorismo», mi pasión por analizarlo partió de las jornadas de la Segunda Guerra Mundial durante las que, adolescente aún, viví con intensidad los procesos y la ejecución, por los alemanes ocupantes, de aquel

heroico grupo de resistencia que formaron los involuntarios protagonistas del llamado «Dossier Rojo». Aquella fue una emoción que nunca he podido olvidar, y que, en aquel alba de mi vida, dio lugar a mi primer drama de duración normal, *Prólogo Patético* (Sastre, 2011: 174).

1.2. 3. *El cubo de la basura*.

Obra escrita entre 1950-1951, dividida en tres cuadros precedidos de un prólogo, en ella Sastre plantea el problema de la acción revolucionaria individual. En el prólogo, el dramaturgo utiliza una escena usada anteriormente en su drama *Cargamento de sueños*. Germán —hijo de un revolucionario muerto en la guerra— es el protagonista, prefiere la acción personal a la organización, y tomándose la justicia por su mano, mata al seductor de Julia que le hizo un hijo y la abandonó. El autor no consigue una feliz transposición de la situación de base o real a la situación imaginada, que, al ser desarrollada, adquiere por su diálogo, premioso y reiterativo, y por el carácter melodramático de la acción y de sus motivaciones, un fuerte acento de sainete negro (Ruiz Ramón, 1975: 397).

Alfonso Sastre ha dedicado *El cubo de la basura* «a Máximo Gallego, niño del pueblo de la Granja, merodeador de desperdicios, que comía del sobrante del rancho, bajo la amenaza de la Guardia Civil» (Sastre, 1965: 25).

El cubo de la basura [...] menos aparentemente político por la dimensión personal del drama, pero eficaz en sus intenciones de poner en evidencia los límites de una acción revolucionaria desarrollada en el marco de la actividad individual, no de la colectiva (Sanz Villanueva, 1984: 259).

El orden personal y el orden social quedan comprometidos en la acción. El autor del crimen es un anarquista, un hombre que cree, sin rodeos, que uno tiene que tomarse la justicia por su mano. La actitud del invisible antagonista no provoca en él angustias sociales y antagonismos colectivos, de clase a clase. El orden social funciona al margen de la tragedia personal a que asistimos: ahí está el trágico desnivel de las clases y la dialéctica de la lucha (Sastre, 1965: 27).

Sobre este drama el autor califica:

Es [...] una obra de invención ingenua y en el plano social político, muy convencional; pero valga como testimonio de una inquietud desamparada en aquellas horas de duro aprendizaje (*Ibid.*: 10).

O como dice en otro lugar:

En *El cubo de la basura* está [...] el precipitado de toda guerra civil: el desolador panorama de los vencidos. La sangre ciega los caminos de la reconciliación. El drama, hoy, es testimonio y denuncia (Sastre, 1967: 109-110).

1.2. 4. *Escuadra hacia la muerte*

Obra escrita entre 1951-1952, se considera como obra pro-militarista, y también como obra antimilitarista, pues ha recibido diversas interpretaciones de la crítica, y ha sido fuente de muchos estudios nacionales e internacionales y sigue siendo así. Marcó el nacimiento verdadero de un nuevo dramaturgo español.

Escuadra hacia la muerte es la historia de un grupo de cinco soldados y un cabo que son enviados a una peligrosa zona en el frente de batalla. Constituyen una escuadra de castigo. Tienen alimentos para dos meses. No les es posible, o no se les está permitido, establecer contacto con el grueso de las tropas. Desde el comienzo se hace evidente que no tienen muchas posibilidades de escapar. Su destino más cierto parece ser morir en manos del enemigo. Su función es <<esperar>> y <<sacrificarse>> enviando la información pertinente a sus bases. Mientras se encuentran allí los soldados dan muerte al cabo. Cuando se acerca el término del plazo, por temor al castigo de la justicia militar, dos de ellos huyen sin rumbo preciso, uno se suicida, otro decide entregarse. El que no había participado en el asesinato espera volver a la vida civil (Rico, 1980: 594).

Escuadra hacia la muerte [...], un grito de protesta ante la perspectiva amenazante de una nueva guerra mundial; una negación de la validez de las grandes palabras con que en las guerras se camufla el horror; una negación, en este sentido, del heroísmo y de toda mística de la muerte. [...] Mi obra es también un examen de conciencia de una generación de dirigentes que parecía dispuesta, en el silencioso clamor de la *guerra fría*, a conducirnos al matadero. El matadero era, para mí, el absurdo (Sastre, 1967: 161).

Escuadra hacia la muerte se estrenó el 18 de marzo de 1953. Es un drama en el que va a recoger la esencia de su teatro anterior, al mismo tiempo que plantear las vías generales de su obra posterior. Esta obra surge de un proyecto de un empresario inglés con ganas de llevar a Londres un grupo teatral español, con un reciente drama español. El grupo fue establecido por los antiguos miembros de «Arte Nuevo», y Sastre escribió la obra especialmente para este grupo y con miras a un estreno en Londres. Dado el carácter experimental de la compañía y el destino londinense del drama, Sastre no se siente a la hora de escribirlo, condicionado por las convenciones de la escena española; así el drama carece de la voz femenina, la estructura no es convencional, y la escena del asesinato del Cabo presenta una extraordinaria violencia. El proyecto de Londres no llega a cuajar, pero el drama es estrenado por el Teatro Popular Universitario en el Teatro María Guerrero de Madrid, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig. La obra fue víctima de la censura a la tercera representación, al prohibirse por orden oficial. Por gracia de *Escuadra hacia la muerte*, Sastre se ha establecido como un joven dramaturgo extraordinariamente prometedor (Anderson, 1975: 15).

José María de Quinto califica así la impresión recibida cuando Sastre le leyó el texto de *Escuadra hacia la muerte*:

No hay que olvidar el contexto de aquellas fechas, la precariedad en que se desenvolvía nuestra escena, y no hay que olvidar tampoco que *Escuadra hacia la muerte* era, sin duda, el primer grito existencial y profundo del teatro español de posguerra (Quinto, 1993: 20).

Muchos críticos y gente de teatro consideran *Escuadra hacia la muerte* el comienzo verdadero de su autor. Y para Sastre, la obra significa «el comienzo definitivo de mi vida de autor teatral» (Sastre, 1964: 56).

El teatro de Sastre en palabras de José García López:

ha señalado el influjo de O'Neil, Sartre, Camus, Brecht..., nos ofrece una serie de situaciones-límite, en las que la muerte —en forma de asesinato, suicidio o peligro inminente— desempeña un papel primordial, sin que se establezca siempre con la suficiente claridad un aleccionador paralelismo entre aquellas y los problemas de tipo colectivo que a todos nos atañen. No falta la alusión al hecho revolucionario o al tema de la persecución política o ideológica, pero lo cierto es que buena parte

de las obras de Sastre, en las que el hombre singular se debate angustiosamente ante un inexorable destino trágico, ha dado lugar, por lo dicho, a las más diversas interpretaciones del público y de la crítica, siempre atentos a descubrir el último sentido de lo que aspira a ser un “testimonio” delator (García López, 1994: 768).

1.2. 5. *El pan de todos*

Obra escrita en 1952-1953 y reelaborada en 1957. Estrenada por Adolfo Marsillach en Barcelona en 1957.

El pan de todos se plantea la condición trágica del «epílogo» de la revolución. En este drama la revolución ha triunfado físicamente, pero no en espíritu. La acción transcurre en un país —«La acción de *El pan de todos* sucede, podríamos decir, en un país imaginario» y «España es, en todo caso, el país de mi imaginación» (Sastre, 1967: 227)— que ha realizado la revolución, pero donde sigue existiendo la corrupción (Ruiz Ramón, 1975: 397).

David es el protagonista de la obra, y encargado de una depuración que juzga necesaria para acabar con la corrupción de quienes especulan con el pan del pueblo, descubre que su madre está comprometida. David es fiel a sí mismo y al ideal de la revolución pura, y aunque querría desviar la «purga» para salvar a su madre, debe entregar a su madre para ser ejecutada, siendo esto último lo acometido por el protagonista. La acción del héroe es interpretada como una actividad política. Acosado por las Furias de su tía Paula, e incapaz de sobreponerse al horror de haber hecho eso a su madre, se suicida arrojándose por la ventana. (*Ibid.*: 397).

La obra en sí es un estupendo drama “exterior”, en el que se retrata a un puritano del comunismo en lucha con las claudicaciones de muchos de sus correligionarios e incluso de sus propios familiares, proclives a la transigencia y a sobreponer sus intereses personales a los de bien común (García Pavón, 1962: 177).

En una escena trágica, Marta, la esposa de David, está ante el cadáver, preguntando:

Marta—. ¿Estás en paz, por fin? Ya no te queda ningún remordimiento... Estás como dormido... como si ya no hubieras podido más de cansancio... y te hubieras

echado a dormir aquí, en un rincón cualquiera... Ya no te turba ningún sueño..., ningún mal sueño, ¿verdad? Estás salvado (Sastre, 1967: 278).

Por parte del partido, David no es una víctima, sino un héroe de la Revolución. La pregunta es: ¿Quién es el culpable? ¿Procesar a la corrupción o procesar a la Revolución? Un personaje del drama afirma: «La corrupción está dentro de nosotros. La revolución es imposible». El final de la obra no propone ninguna respuesta (Ruiz Ramón, 1975: 398).

Por su parte, Eduardo Haro Tecglen escribía haber presenciado la perplejidad de Sastre ante la idea de que «*El pan de todos* es una obra anticomunista; y, sin embargo, nadie que la conozca puede pensar otra cosa. Las inesperadas resultantes de sus dramas proceden del desdén con que Alfonso Sastre trata los elementos accesorios y circunstancias de la situación generadora» (*Ibid.*: 398).

La dimensión trágica de este drama está ya en la tragedia griega: Orestes mata a Clitemnestra y es perseguido por las Furias. *El pan de todos* es, en este sentido, una tragedia antigua. Pero su presente articulación sólo ha sido posible después de las grandes experiencias revolucionarias del siglo XX (Sastre, 1967: 226-227).

El drama —cree García Pavón— resulta que tiene otro alcance, no expreso en ningún parlamento de la obra, pero sí en unas palabras del propio Sastre, en su “Nota del autor” que antecede al texto: «La sociedad en que vivo está, quizás, demasiado enferma y las fuerzas transformadoras se debaten en una penosa lucha, contagiadas, en parte, por la enfermedad que tratan de combatir» (García Pavón, 1962: 177).

1.2. 6. *La mordaza*

En 1953-1954, Sastre escribe *la Mordaza*, que puede considerarse como la revuelta contra la censura «en la que la censura se había convertido en el motivo inspirador y en el tema principal, al tiempo que la propia obra está escrita con una estrategia de autocensura tan sutil que los propios censores no fueron capaces de entender que el texto les señalaba» (Muñoz Cáliz, 2008: 30).

El protagonista de este drama es el silencio, la imposibilidad de hablar, que ya habían sido temas de la conferencia del año anterior. La «Nueva compañía dramática»

bajo la dirección de José María de Quinto representa el drama en el Teatro Reina Victoria el día 17 de septiembre de 1954. Marca la plena entrada de Sastre en el teatro español profesional (Ruggeri Marchetti, 1979: 16).

Isaías Krappo, hombre de poderosa personalidad, ejerce un dominio inmisericorde sobre su familia, nadie de la familia se atreve a rebelarse. Ha asesinado a un hombre y ninguno se atreve a denunciarlo. La consecuencia es un silencio asfixiante. Al llegar a la casa, Luisa, recién casada con Juan, uno de los hijos de Isaías, lo denunciará a la policía. Isaías morirá acribillado al intentar escapar de la prisión. Después de su muerte, interpretada como una venganza —escapó para que lo mataran y su muerte pesara sobre la conciencia de los hijos—, la tarea de éstos será defenderse de esa muerte y tratar de vivir (Ruiz Ramón, 1975: 399).

Es verosímil que así sea en la realidad, pero, como recurso dramático yo hubiera preferido que esa escena final de la primera parte fuese la consecuencia de una tensión psicológica y moral en la que no influyese para nada la presión atmosférica (Torrente Ballester, 1968: 597).

El estado psicológico que refleja Luisa en su intervención del cuadro V, revela el pensamiento central de la obra:

Luisa—. Hay silencio en la casa. Parece como si no ocurriera nada por dentro, como si todos estuviéramos tranquilos y fuéramos felices. Esta es una casa sin disgustos, sin voces de desesperación, sin gritos de angustia o de furia... Entonces, ¿es que no ocurre nada? ¿Nada? Pero nosotros palidecemos día a día... estamos más tristes cada día..., tranquilos y tristes..., porque no podemos vivir... Esta mordaza nos ahoga y algún día va a ser preciso hablar, gritar..., si es que ese día nos quedan fuerzas... Y ese día va a ser un día de ira y de sangre... (Sastre, 1967: 326).

1.2. 7. *Tierra roja*

En 1954 escribe *Tierra roja*, reelaborada en 1956. A su autor le ha parecido «que correspondía a un dramaturgo español la tarea de glosar y replantear en algún sentido uno de nuestros mitos dramáticos más queridos, en el cual se halla potencialmente toda una fecunda línea del teatro moderno: el mito de Fuenteovejuna» (*Ibid.*: 347-348). A

pesar de esto la imagen de Fuenteovejuna —cree Sastre unos años después— que «apareció en el transcurso del trabajo de *Tierra roja*, no originó el mismo; no creo que mi pieza comporte un juicio determinado sobre Lope de Vega» (Angulo, 1974: 95).

Tierra roja presenta un caso de rebelión de un campamento minero. Su argumento es el siguiente: por solidaridad hacia un antiguo compañero que, al jubilarse, debe abandonar su vivienda, los obreros toman el control de la mina de forma violenta; al llegar la policía, se niegan a delatar a los líderes, asegurando que la responsabilidad es colectiva, por lo que esta responde ametrallando indiscriminadamente a todos los mineros; solo les queda la esperanza de que otra generación consiga lo que no lograron los anteriores (Muñoz Cáliz, 2005: 106).

En la obra, tanto el protagonista como el antagonista, son colectivos. La acción arranca con una situación injusta y arbitraria, aceptada por todos sin protestas: la familia de un viejo minero es expulsada de su casa, pues no pueden trabajar. Una sola voz se levanta, la del joven Pablo, al que secundan otros mineros. Interviene la policía, fuerza ciega y alienada, al servicio de la compañía. Un niño ha sido muerto por una bala perdida. Y la revuelta estalla. La furia del pueblo unido, incendia, destruye, mata. La consecuencia es la cárcel, los interrogatorios, la tortura. Todos se declaran responsables de la acción revolucionaria. El pueblo será ametrallado salvajemente (Ruiz Ramón, 1975: 400).

En el epílogo, un joven llega para completar lo que ha iniciado Pablo al principio, el acto será de un pueblo unido para realizar la justicia:

si corriera otra vez la sangre de los mineros, se notarían esa sangre en todo el país... y que si eso ocurre... miles de obreros que usted no conoce abandonarían las fábricas..., y llegaría la noticia a los campos y los campesinos mirarían hacia aquí y los estudiantes saldrían a las calles, a pedir justicia frente a la policía... y mucha gente que hoy está tranquila y satisfecha se pondría pálida de miedo (Sastre, 1967: 408).

1.2. 8. *Ana Kleiber*

Fue escrita en 1955, y estrenada en 1960 en Atenas y en París en 1961. Pero nunca se ha montado en un teatro español. Esta vez, el tema no es social-político, sino que se

basa en una obra anterior del dramaturgo, *Cargamento de sueños*. Sastre afirma en una nota preliminar a la edición del teatro Alfil, que «Quien conozca mis obras cortas de aquellos años reconocerá, además, en *Ana Kleiber* varias situaciones apuntadas en un drama mío de este tiempo: *Cargamento de sueños*» (Giuliano, 1971: 202).

Ana Kleiber es un correlato de *Cómo se hace una novela*, de Unamuno. Sastre es un personaje de su drama, que muestra ante el público cómo se va haciendo una obra teatral. Los personajes le cuentan su historia, volviéndola a vivir sobre la escena. El espacio dramático, es decir, dinámico, está subordinado a la acción, integrado en ella y por ella originado (Ruiz Ramón, 1975: 410).

El drama comienza en el vestíbulo de un hotel de Barcelona. Sastre es un personaje de su obra, habla con dos periodistas. Ana Kleiber sube a su habitación. Al día siguiente la encuentran muerta. En una serie de *flashback* Alfredo Merton cuenta al escritor la historia de su vida con Ana. En un puente Alfredo conoció a Ana en París, donde estaba a punto de suicidarse. Impide el suicidio y se enamoran. Ocho días después, Ana abandona a Alfredo. Este la busca y la encuentra en Alemania, y deciden casarse. En esto llega Carlos Cohen, quien empieza a hablar de la vida moralmente libre de Ana. Alfredo lo mata para callarle y huye. Se encuentran de nuevo en el Tiergarten por casualidad y reanudan sus amoríos. Brota la segunda guerra mundial y Alfredo tiene que servir en el ejército de Hitler. Cuando vuelve Alfredo, Ana cuenta a él sus relaciones con hombres durante su ausencia. Alfredo coge un atizador y lo descarga sobre ella. Es detenido, pero Ana no muere y se va a Barcelona. Escribe a Ana diciéndole que venga a Barcelona para reunirse con él. Llega a Barcelona y va al hotel. Es allí donde muere Ana, sin poder acudir a la cita con Alfredo (Giuliano, 1971: 202).

El tema principal es el conflicto entre el deseo del hombre para amar y vivir con otro ser humano, por no estar solo, y la naturaleza del hombre que, habiendo adquirido durante su vida ciertos rasgos de carácter y ciertas ideas le impide llevarse bien con el ser que ama. En un sentido más amplio puede significar la gran tragedia del hombre: su incapacidad para encontrar la felicidad y su condenación a hallarse siempre solo (*Ibid.*: 202).

Ana y Alfredo tienen ganas de amar y vivir juntos, con felicidad. Pero el deseo del ser humano se haya rodeado por el miedo; cuando comienza el segundo acto los dos afirman:

ANA.—Tengo mucho miedo.

ALFREDO.—Yo también. Desde pequeño... el miedo ha sido el centro de mi vida. Pasaremos el miedo juntos, cogidos de la mano, en este mundo sombrío y amenazador, Ana. Ya no estamos solos. Es bueno ir de dos en dos por el mundo... no hay nada peor que el sufrimiento de un animal solitario... Yo sé lo que es eso (Sastre, 1966, pág. 179).

1.2. 9. *La sangre de Dios*

Escrita en 1955, ha sido estrenada el 22 de abril del mismo año en el teatro Serrano, de Valencia. Antes de empezar el texto del drama, Sastre escribió: «*Este drama es un homenaje del autor a Sören Kierkegaard. Leyendo su "Temor y temblor" tuvo la idea de escribirlo*» (Ibid.: 15).

La obra del gran danés le sirvió de inspiración, pero se diferencia bastante de ella. Empezó a hacer una cosa y le salió otra. Se ha interpretado la pieza como una obra de misticismo religioso. Esto tanto le molestó al dramaturgo que prometió escribir el final de otra manera para que no se pudiese interpretar como intervención de algo divino. Que yo sepa, no existe la nueva versión, aunque Leonard Pronko dice que Sastre había vuelto a escribir el final (Giuliano, 1971: 177).

El drama cuenta el sacrificio de Abraham. El profesor Jacobo Parthon, creyendo oír la voz de Dios, matará a su hijo, que acepta el sacrificio por obedecer al padre y porque no quiere seguir viviendo. El dramaturgo ofrece dos soluciones consecutivas: en el acto primero el padre ha matado de verdad a su hijo; y sólo ha sido una alucinación al final del acto segundo. Entre las dos soluciones —en la segunda versión— no hay enlace dramático. Parece como un drama frustrado y gratuito que sólo tiene valor biográfico-intelectual (Ruiz Ramón, 1975: 410).

En la obra, Sastre acomete sin transigencia ni concesiones, el problema de la fe. El padre tiene una fe magnífica, cuando Dios le exige que mate a su hijo, oír la llamada y matará al hijo. El pensamiento del escritor parece decir que no tiene otro remedio el que tiene fe que ejecutar aquello que le impone su creencia, aunque parezca una locura. El padre será recluso por un tiempo en un manicomio. Interesa destacar que la muerte se lleva a cabo con el consentimiento del hijo, en virtud del amor de este por su padre, que

aparece lo suficiente fuerte para dar verosimilitud a la historia dramática (Manglano, 1974: 312-313).

La sangre de Dios, en palabras de Torrente Ballester, es de procedencia libresca, ajena por el tema y las ideas a la sociedad en que Sastre vive y «dramatiza en ella *Temor y temblor*, de Kierkegaard, sin darse cuenta de que el problema planteado por el filósofo danés es un problema específicamente protestante, que jamás podrá entender ni sentir una sociedad de cultura católica» (Torrente Ballester, 1956: 471-472).

1.2. 10. Muerte en el barrio

El drama presenta el tema de la culpabilidad y de la responsabilidad social. Los acontecimientos dramáticos empiezan con el atropello de un niño por un camión. Es llevado a un centro sanitario, y el niño no es atendido a tiempo porque el médico de guardia está ausente de su puesto. No solo él es el culpable, sino que todos son culpables: el médico de la otra clínica que se negó a acudir en auxilio del niño, el taxista que rehusó cargar al niño para no ensuciar el vehículo; es culpable también el padre del niño, que abandonó al hijo y su madre. El culpable verdadero en la obra es un grupo de la sociedad (Ruiz Ramón, 1975: 400-401).

La fábula es interesante y está llevada con buen pulso dramático. Su invención y realización es suficiente para enviar satisfecho al espectador. Este drama apunta a otra diana de trascendencia social, que no es fácil de alcanzar si no se está muy atento a unas pocas palabras que dice el médico antes de su muerte: «Yo no quería dedicarme a la clínica... quería investigar... pero necesitaba dinero... me vi metido en el hospital... Empecé a beber» (García Pavón, 1962: 175-176).

Culpable el médico de guardia es también víctima de un sistema injusto. El médico será linchado por los vecinos del barrio en el bar donde se reúnen. Linchamiento del que todos, con responsabilidad colectiva, se declararan culpables. La furia del barrio, que estalla repentinamente, y que no obedece a nada premeditado ni calculado de antemano, no es la simple respuesta a un caso particular, por monstruoso que éste sea, sino la respuesta a una situación social y a un sistema (Ruiz Ramón, 1975: 401).

En este drama todo es auténtico y de calidad, las figuras, el diálogo, el tema. Existiendo motivos humanos de sobra para llegar al desenlace, el dramaturgo se empeña en introducir un ingrediente determinista, «el calor», que convierte en principio casual y desencadenante de la catástrofe (Torrente Ballester, 1956: 472).

1.2. 11 Guillermo Tell tiene los ojos tristes

Guillermo Tell tiene los ojos tristes escrita en 1955, y estrenada por el grupo «Bululú» en Madrid en 1965. El drama revela, ante todo, como se expresa en palabras de Magda Ruggeri Marchetti, el conflicto de Sastre «que desea un cambio social y lleva así al escenario una rebelión que supera el precedente estadio metafísico para denunciar la injusticia de la sociedad» (Ruggeri Marchetti, 2006: 227).

Sobre la obra, y sobre el mito del héroe nacional suizo, Sastre explica:

Este Guillermo Tell mío —éste que tiene los ojos tristes—, significa, independientemente de sus numerosos y deliberados anacronismos y anatopismos, una ruptura del viejo mito. Tell deja de ser el protagonista de una proeza para convertirse en el sujeto de una tragedia. Adquiere, en este tratamiento, la grandeza de un redentor por cuyo sacrificio es posible la salvación de los otros. Es destruido para que vivan los demás. En su corazón no habrá ya nunca alegría, pero su pueblo será feliz (Sastre, 1967: 587-588).

Entonces, el dramaturgo no presenta un mito en forma de drama histórico, sino de alegoría política, reflejando el sufrimiento del hombre frente a la opresión y a la revolución. Sastre está aquí estudiando la posibilidad de la revolución y sus trágicas consecuencias (Ruggeri Marchetti, 2006: 227).

Se notan mucho las referencias a España bajo la dictadura de Franco, basta recordar la intervención de uno de los Secretarios de Gessler, que parece como un discurso del general Franco:

SECRETARIO 1. (Toma ardiente la palabra.)— ¡No hay ningún motivo para estar triste! ¡Ninguno! ¡Miramos con optimismo el porvenir! ¡Todo va bien! ¡Muy bien! ¡Se construyen carreteras! ¡Aumenta el nivel de vida de las clases trabajadoras! ¡Hay libertad de imprenta, salvo para el error y la mentira! [...]

¡Hemos destruido los viejos privilegios! ¡Qué alegría! ¡Qué alegría tan grande!
(Sastre, 1966: 345).

They are visual nuclei whose function is to condense demythify, and underscore the ideology of oppression that is developed in plot incident. In this manner, dramatic symbol contributes to the work's possibilities for revolutionary impact, for the purpose of *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* is to: 1) reveal the tragic situation of revolution and oppression, 2) place the spectator in the dilemma of choosing between the two, 3) suggest that revolutionary action is necessary to achieve liberty and dignity (Harper, 1983: 11).

Magda Ruggeri llama la atención sobre un personaje que raramente existe en la obra dramática de Sastre, «el pequeño burgués. Lo dibuja con breves trazos, pero hechos con mano segura, y muestran todo el desprecio del autor hacia estos sumisos e insolidarios siervos del capitalismo que ni siquiera se dan cuenta de su propia explotación» (Ruggeri Marchetti, 2006: 230).

Con esta obra Sastre no ha querido aportar un modelo de revolución, sino subrayar los aspectos negativos que pueden presentarse cuando no existen las condiciones objetivas para un verdadero proceso revolucionario (*Ibid.*: 231).

El drama presenta un caso de liberación muy emotivo para Sastre. Hombre de poca teoría revolucionaria pero de infalibles instintos para la libertad y la justicia, Tell mata al tirano Gessler después de fallar en su intento de atravesar la manzana colocada sobre la cabeza de su hijo. La flecha se desvía, matando a Walty; Tell mata al tirano y así libera al pueblo y se convierte en héroe del mismo. Pues la muerte del hijo es el precio de la liberación, al final Tell queda destruido por la culpabilidad (Anderson, 1983: T1).

El drama se presenta, pues, como un testimonio sobre la realidad social, como una investigación casi policiaca de los culpables. Los diálogos transmiten a los espectadores la inquietud interior, causada por razones históricas, pero también existenciales porque exploran la psique humana y encuentran los diferentes procesos del subconsciente y de sus fenómenos más íntimos. El interés del drama se basa sobre todo en la alusión insinuante que, sin menoscabo alguno de la imagen poética, consigue intensificar la disponibilidad política, es decir, humana del espectador (Ruggeri Marchetti, 2006: 231).

1.2. 12. *El cuervo*

Escrita en 1956 y estrenada el 31 de octubre de 1957 por la Compañía del Teatro Nacional «María Guerrero» en Madrid, sobre esta obra Sastre escribe:

Es concebible que un mismo hecho sea vivido por un grupo de personas según distintos ritmos de tiempo. Este hecho, en mi obra, es el asesinato de Laura. El tiempo de Laura y su asesino es más lento que el de los observadores: estos viven el crimen y sus consecuencias cuando, en el ritmo lento de Laura, el crimen todavía no se ha producido (Sastre, 1967: 662).

La acción del drama se sitúa en 1955, un año después de que fuera matada Laura en su jardín. El marido, Juan, está en casa y vienen sus amigos, Pedro, Inés y Alfonso para visitarle, los mismos invitados que estaban allí la noche del asesinato de 1954. Los tres dicen que recibieron una invitación de él, pero Juan lo niega. Luego saca Juan un encendedor que Laura le había dado en 1954 e Inés dice que lo había perdido el día anterior (1955). Alfonso ve en la ventana al asesino, tal como lo había visto el año anterior. Se asustan porque todo está repitiéndose. Aparece Laura, le dicen que había muerto, y ella se ríe. Toca el timbre y Laura sale al jardín. Los demás oyen un grito y salen, no encuentran a Laura. Inés y Pedro se van. Quedan Juan y Alfonso. Recitan *El cuervo*, de Edgar Allan Poe. Llegan dos taxistas sin ser llamados (el año anterior habían sido llamados). Al entrar en la cocina se asustan, porque el calendario dice 1955 y cuando salieron del garaje el calendario decía 1954 (Giuliano, 1971: 182).

El diálogo del drama está bien como un acumulador descargado. La palabra es el creador de la realidad dramática. Aquí el autor maneja con verdadero talento un tipo de diálogo realista eficazísimo como en otras obras suyas como *Muerte en el barrio* (Torrente Ballester, 1957: 336-337).

Francisco Ruiz Ramón destaca uno de los defectos de contenido del drama: le parece que el intento de dar una significación trascendental al «misterio» no es logrado. Los personajes al comentar su situación, aluden en distintas ocasiones a Dios. Tales alusiones, que tienden a sugerirnos una significación trascendente de la situación vivida por los personajes, son elementos de una superestructura postiza, flotantes en el drama, pero no enraizados en él. Parece como «ocurrencias», no como ideas dramáticas necesarias en la acción (Ruiz Ramón, 1975: 411).

Esta obra no sigue la habitual dirección social-política de la mayor parte de las piezas de Sastre. Aquí se ocupa del tema del tiempo. [...] Sastre trata de mostrar la relatividad del tiempo. El tiempo pasa más rápido para algunos que para otros. Para Laura, el asesino y los taxistas, el año no había transcurrido, mientras para los otros todo estaba ya en el pasado (Giuliano, 1971: 182).

La obra es sobria, con buena construcción, diálogo expresivo, con exacta dosis de los efectos, aunque frustrado. Sastre nos ha demostrado que así puede seguir un teatro de gran importancia. Pero, en el caso de su homónimo, se puede asegurar que la fuerza de la situación vivida fue empañada, no por una interpretación filosófica de los hechos, sino por una serie de lecturas que la echaron a perder (Torrente Ballester, 1968: 599).

1.2. 13. Asalto nocturno

Escrita en el año 1959, y estrenada en el Teatro Club Iber de Barcelona, en 1965. Adopta la forma de una investigación criminal. Comienza con un misterioso asesinato del profesor Graffi a manos de un asesino a sueldo. En una forma de *flashback*, se ve una larga cadena de crímenes relacionados de causa a efecto con el primer crimen. La familia de los Graffi y la de los Bosco, a lo largo de varias generaciones se han ido destruyendo entre sí, respondiendo con la violencia a la violencia, motivado cada asesinato por un asesinato anterior. En el origen, en una isla mediterránea, los Graffi ejercieron una dictadura sobre el pueblo. A la muerte del tirano el pueblo se sublevó contra el heredero y un Bosco lo mató, en venganza de la violencia cometida por el padre en una de las mujeres de la familia Bosco. El principio de la larga cadena de crímenes está en la tiranía, en el ejercicio injusto del poder (Ruiz Ramón, 1975: 405).

De acuerdo con su teoría de que la tragedia es una especie de investigación criminal, en *Asalto nocturno* Sastre lo hace de un modo directo, sirviéndose del inspector de policía Orkin, que hace una larga investigación para averiguar cuándo y cómo empezó la lucha entre la familia de los Graffi y los Bosco. Resulta que el origen de todo fue la violencia da Marga por Carlo Graffi. ¿Y la culpa? Era de Marco Bosco, que no se atrevió a matar al tirano lascivo (Giuliano, 1971: 200).

El drama termina con un tiempo de angustia y esperanza, que rompe la cadena de crímenes: la de la historia escenificada y la de la historia humana. Un poco antes del

final, Orkin se dirige al público, diciendo «... deseo de todo corazón que esta sangrienta historia haya terminado, de verdad y para siempre, cuando caiga, dentro de unos momentos, el telón del teatro» (Ruiz Ramón, 1975: 406).

Orkin sigue expresando sus sentimientos en versos narrativos concluyendo la historia de un mundo contemporáneo:

Pero no puedo expulsar de mi corazón el terror
cuando pienso en la noche
y en la posibilidad, todavía, de un monstruoso asalto nocturno
que convierta este pequeño mundo perdido y solitario
en un terrible incendio... (Sastre, 1967: 791).

Asalto nocturno es un drama muy importante para su autor, pues parece ser la primera experiencia de ese «teatro de futuro» que debe surgir de las interacciones de las tres tendencias en el teatro occidental contemporáneo: la del «teatro épico», la del «teatro dramático» y la del «teatro de vanguardia». Situadas en la perspectiva de la estética teatral sastriana (Ruiz Ramón, 1975: 406).

Sobre el estreno de la obra realizado en el Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona el 23 de diciembre de 1965 por el grupo experimental «Gogo», William Giuliano describió:

... la representación no llega a la altura de la lectura. Quizá por falta de experiencia de parte de los actores o quizá por verse obligados a cortar la obra mucho. De todos modos, aparte los últimos dos cuadros, le faltó interés dramático y resultó algo aburrida y confusa la primera parte de la pieza (Giuliano, 1971: 199).

1.2. 14. En la red

Escrita en 1959, su estreno por el G.T.R. tuvo lugar en el teatro Recoletos, de Madrid, el día 9 de marzo de 1961. Sobre el estreno leemos:

... es una magnífica obra teatral, un prodigio de tensión dramática [...]. El diálogo de *En la red* tiene una gran precisión y una total eficacia dramática [...], una apasionante tragedia: la del hombre de hoy, perseguido, acosado, inutilizado, forzado a vivir en la clandestinidad, y no sólo en un país imaginario norteafricano, sino en países totalitarios de diversos signos (Guerrero Zamora, 1961: 15).

En esta obra, Sastre vuelve a emplear el tema del terrorismo. Los acontecimientos están situados en Argelia durante la resistencia antifrancesa. El drama narra las últimas horas de los miembros de una célula clandestina del país árabe antes de la llegada de la policía.

En la red se concentra en unos personajes encerrados en un cuarto durante la noche. El dramaturgo destaca unas notas definitorias de la existencia a un tiempo inhumana y heroica del hombre clandestino: su angustiada espera, su necesidad del recelo, su renuncia a una vida personal y su experiencia de la tortura (Ruiz Ramón, 1975: 407).

En la red conjuga, desde la perspectiva ideológica, gran parte de las constantes sastrianas: terror y tortura, opresión y angustia, liberación y revolución finales. La descolonización argelina, como la revolución cubana, une dos hechos que impactan a los universitarios españoles. La ideologización se globaliza y casi se planetariza, en términos absolutos: a la oposición a la Dictadura interna (franquismo), se une la proyección solidaria exterior: la liberación del Tercer Mundo (África, América Latina): Che Guevara, Famon, Sartre (Morodo, 1988: 207).

Pablo, uno de los jefes de la resistencia argelina, destaca su punto de vista antes de ser apresado por la policía:

PABLO.—...Recuerden siempre que los días están contados, que el que nos pega la patada en el vientre está condenado a desaparecer. Es él quien huele a podrido, a muerto, aunque seamos nosotros los que nos desangremos todavía. En los peores momentos piensen en ello y en la liberación o dejen de pensar y aguanten en el vacío, porque se han de oír, y muy pronto, las voces de la victoria... Recuerden, si quieren agarrarse a algo, que ya somos demasiado para caer en una red, por muy grande que sea... (Sastre, 1966: 437).

A Francisco Ruiz Ramón este drama le parece «demasiado esquemático, sin que las ideas alcancen suficiente encarnadura humana ni la realidad dramatizada suficiente profundidad vital». Y su impresión alrededor de las obras dramáticas sastrianas de aquel periodo, que los personajes y el mundo en que viven le parece tan cerca del ensayo dramático como del drama: «en estos dramas se transparenta, como la falsilla debajo del papel virgen, lo *ensayístico*» (Ruiz Ramón, 1975: 407).

El drama apunta dos lecturas integradas: una lectura principal, el desasosiego de una situación-límite; el miedo a la tortura, el miedo a la desconfianza: drama de la clandestinidad radical, sin salida; y otra lectura, implícita: la independencia, es decir, la liberación, que engloba la liberación personal y político-social, pero con solución aplazada (Morodo, 1988: 208).

El estreno de la obra tuvo lugar en el teatro Recoletos el 9 de marzo de 1961, bajo la dirección de Juan Antonio Bardem. Sobre este estreno David Ladra escribió:

Unos pocos efectos teatrales vienen, dentro de la austeridad. Es el caso del ruido del ascensor que sube amenazadoramente, de las señales luminosas emitidas por una linterna en mitad de la noche, del agobio del viento proveniente del desierto. Efectos todos ellos que Juan Antonio Bardem supo manejar magistralmente en su montaje (¡aquella bombilla colgada del techo y protegida por una pantalla hecha con un periódico se convirtió desde entonces para muchos en el símbolo de la clandestinidad!) (Ladra, 1988: 224).

1.2. 15. *La cornada*

Escrita en 1959, fue estrenada por Adolfo Marsillach en el teatro Lara, de Madrid, el 14 de enero de 1960. Logró un gran éxito y alcanzó casi cincuenta representaciones, que, para su autor, es un número respetable. Sobre el estreno de *La cornada*, Domingo Pérez Minik dijo: «... constituyó uno de los acontecimientos de la temporada; pero, [...] el espectador madrileño la rechazó con su falta de asistencia. La crítica más envolvente la ha acogido con la mejor pasión intelectual» (Giuliano, 1971. 183).

José Alba es un torero, y Marcos es su apoderado. El prólogo tiene lugar en la enfermería de una plaza de toros. Se oyen gritos y luego traen a José Alba, que muere unos minutos después. Un comisario empieza una investigación. En un *flash back* se

vuelve a la tarde de la corrida. Es un día de lluvia y viento. José tiene miedo. Marcos trata de animarlo. Llega la esposa de José. José le dice a Marcos que quiere volver con su mujer. Marcos dice que no, que romperá el contrato, que puede ser después de la corrida, pero tiene que torear esa tarde. José, para no luchar, se clava un cuchillo en el vientre. Una compañera de escuela, ahora médico, le atiende la herida. A pesar de la lluvia no suspenden la corrida y José es mortalmente herido. En el epílogo Marcos llega al bar de Rafael Pastor, y ofrece hacerlo un gran torero, pero Rafael rehúsa. No quiere ser nueva víctima. Entra en la taberna Ricardo Platero, antiguo torero de Marcos, mutilado, haraposo, y Marcos sale sin reconocerlo. Ricardo se dirige al público del teatro, pidiendo limosna y ayuda (Giuliano, 1971: 183-184).

Sastre elige la fiesta nacional para encarnar ese mito, sin que guarde con ella ninguna relación documental, como el autor recalca enérgicamente. Marcos, el apoderado, es el Saturno «devorador» de sus propias criaturas; el torero, José Alba, es el «devorado». El dramaturgo prescinde esta vez de todo esquematismo en la construcción de la acción y del diálogo, sin renunciar por ello a ese «ascetismo» formal que le caracteriza como dramaturgo, para concentrar la obra en la relación, compleja y densa de significaciones porque existencialmente densa, de Marcos, José Alba y Gabriela, la mujer del torero (*Ibid.*: 408).

Pérez Minik interpreta *La cornada* como el drama de la enajenación de la libertad: «José Alba —escribe—... es el hombre que ha perdido la libertad. Y la ha perdido porque la malvendió como una mercancía por la seguridad del éxito, por la gloria, la comodidad. La verdad del drama de Alfonso Sastre reside precisamente en las razones que poseen lo mismo el empresario que el matador. De cierta manera, dada la actual constitución del mundo, el capitalismo convirtió todo en objeto de compraventa, el empresario es un poder necesario y perverso, fruto de una autarquía extemporánea, pero indispensable para alcanzar una situación excepcional en un cierto estado social» (*Ibid.*: 409).

Muy pocas veces ha permitido el autor que lo artístico tenga tanta importancia como el tema. En esta obra, sin embargo, lo ha hecho de una manera magistral y ha resultado un drama de alto valor estético, sin perder nada de su cáustico comentario sobre la naturaleza humana. La angustia de José Alba es una angustia

existencial, pues se halla obligado a actuar y no sabe qué hacer y no tiene a nadie para sacarle de su apuro (Giuliano, 1971: 186).

La obra conserva —según la opinión de su autor en una nota introductoria— una relación con el mito de *Cronos-Saturno*, en el caso de alguien que devora a sus criaturas, cuya supervivencia está montada sobre la destrucción de sus creaciones.

«... tengo la impresión... de haber hecho el drama de una relación casi antropofágica; una relación que tiene algo que ver, en mi opinión, con el mito de Cronos-Saturno; alguien que devora a sus criaturas, alguien cuya supervivencia está montada sobre la destrucción de sus creaciones. Encuentro este mito, desdichadamente, vivo en la sociedad en cuyo seno nos movemos o nos debatimos» (Sastre, 1965: 88).

Las palabras epilogales de Pastor ofrecen la última intención social de la obra, pues son las del principiante que no quiso caer en las garras de Marcos, el apoderado. Dice:

Si sé, por lo que he visto ya, que hay unos en esta vida que viven con la desgracia de los otros; que se aprovechan, para vivir, de todo lo que está en peligro, de lo que se muere, de todas las cosas pobres que se consumen poco a poco... Eso también es una historia española, verdad? Echar a pelearse a la gente, y ver los toros desde la barrera y guardarse el dinero de los muertos (García Pavón, 1962: 179).

1.2. 16. *Oficio de tinieblas*

Escrita en 1962, fue publicada en París con el título *Por la noche*. La representación de la obra tuvo lugar el 8 de febrero de 1967 en el teatro comercial de Madrid, el Teatro de la Comedia.

Francisco García Pavón califica la intención moral de Sastre diciendo:

llamémosla cívica, al denunciar ciertos aspectos de la *dolce vita* madrileña de nuestros días [...]. Importa mucho en este tipo de teatro la tensión dramática, muy bien graduada y mantenida por el autor. El estupendo diálogo, de escritor auténtico, y el trazado de los tipos (Robles, 1968: 86).

Ángel Fernández Santos, con opinión discrepante de lo anterior, ha dicho que:

Los bajos fondos de la política y de la moral quedan en la obra de Sastre pegados el uno al otro, pero no unidos en una totalidad superadora y explicadora. Por ser más los elementos morales y por estar más estrechamente vinculados con la naturaleza de la anécdota, acaban por apoderarse de los encasillamientos políticos de los personajes y les hacen desaparecer prácticamente (Fernández-Santos, 1967: 17).

La trama gira en torno a un asesinato cometido durante una noche de juerga. Los compañeros le hacen creer a Miguel que él mató a una muchacha cuando estaba borracho. Él lo cree y trata de suicidarse, pero Ismene, bailarina de *strip-tease*, lo salva. Los otros quieren que huya a París, pero Miguel dice que se va a entregar a la policía. Entre tanto, Lola, compañera de la muchacha muerta, está encerrada en un cuarto. Teme que la maten y le cuenta a Ismene la verdad, que no fue Miguel el asesino. Lo averigua Miguel y quiere salir de la casa, pero no se lo permiten. Nic, dueño del chalet donde están, dice que él asesinó a la muchacha porque se abrazaba con Arturo y estaba celoso. Miguel trata de llamar a la policía. Vanel se lo impide. Luchan, cae Miguel y es herido mortalmente (Giuliano, 1971: 204-205).

Así, el dramaturgo refleja su ideología teatral, dando a la verdad una gran importancia cuando expresa: «El teatro tiene que ver con la verdad, más que con la realidad; lo cual me parece válido en el caso de que se entienda la realidad, a los efectos de su representación, como una simple notación de sucesos» (Sastre, 1965: 188).

En su autocrítica, Alfonso Sastre dice:

Hay demasiada degradación y la muerte de las víctimas no tiene sentido: no es un sacrificio ni una lógica catástrofe, pertenece al mundo del absurdo. Por esa vía, y no por la muerte del héroe, se ha de llegar aquí a la catarsis y, quizá, a la toma de conciencia (Giuliano, 1971: 205)

Lorenzo López Sancho califica la obra como «un buen melodrama moderno, de conseguida eficacia sobre el espectador y sin trascendencia política o social» (López Sancho, 1967: 79).

1.3. Teatro para niños

El teatro infantil de Sastre, en palabras de Isabel Tejerina:

Contiene claros mensajes y lecciones morales, si bien sus valores de emancipación de los oprimidos y de justicia social son evidentemente muy diferentes a los conservadores de la generación inmediatamente anterior (Tejerina, 2007: 83-84).

En 1962, Sastre escribe su obra *El circulito de tiza o Historia de una muñeca abandonada*, en dos partes. La primera, *El circulito de tiza*, no ha sido estrenada nunca, pero la segunda parte se representó en Alicante, en 1969, y luego en diversos lugares de Europa. En Italia la estrenó Strehler en el Piccolo de Milán en 1976.

...momento en que Sastre acababa de interesarse seriamente por el teatro épico y las teorías dramáticas de Brecht. Los ensayos y el teatro de duración normal que escribe Sastre por aquellos años reflejan claramente el interés, aunque no siempre la conformidad que siente Sastre por la obra del gran dramaturgo alemán (Anderson, 1983: T1).

En 1980 Sastre vuelve otra vez al teatro para niños a través de la pieza *El hijo único de Guillermo Tell*, que guarda una evidente relación con su drama *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. Los personajes en ambas obras son los mismos y se basan en las legendarias hazañas de Guillermo Tell.

La forma y las técnicas de esta pieza tienen abundantes antecedentes en el teatro de Sastre. El diálogo en verso aparece en las anteriores obras para niños, así como en algunos momentos de *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* y de las obras «épicas» (*La sangre y la ceniza*, *Crónicas romanas*, *La taberna fantástica*) escritas a partir de 1965. El que Sastre sea un hábil escritor de versos se vuelve a demostrar plenamente en *El hijo único de Guillermo Tell* (*Ibid.*: T1).

Preciamente con resonancias brechtianas en 1970 publicó “El pequeñísimo órgano para el teatro de niños”, un texto de reflexión para considerar qué sea un teatro infantil, empezando por distinguir un teatro para niños.

La pieza está construida en 19 cuadros. Presenta la estructura fragmentada que Sastre cultiva anteriormente en su teatro de realismo social y en la tragedia compleja. También

y dentro del «marco» dramático se ve otra técnica distanciadora. En el prólogo y epílogo, los dos obreros encierran la obra dentro de un marco psicológico, proporcionándole al espectador una perspectiva más compleja, más irónica y más lúcida (*Ibid.*: T1).

En cuanto al didactismo en la obra Alfonso Sastre, desempeña un papel muy destacado y se extiende —según Juan Cervera en su *Historia crítica del teatro infantil español*— a dos niveles distintos:

- En el aspecto ideológico ha pretendido poner al alcance de los niños las conocidas ideas de Bertold Brecht en *El circuito de tiza caucásico* cuyas expresiones a veces repite literalmente, recalcando su origen.
- En otro aspecto que podríamos calificar como literario o cultural, Alfonso Sastre llega a explicar el significado de algunas de las palabras empleadas, consciente de que no las van a entender los niños (Cervera, 1982: 456-457).

Alfonso Sastre distingue entre teatro infantil en el que actúan los pequeños y otro teatro para niños en el que actúan los adultos con la posibilidad de incorporar a los pequeños. Así el dramaturgo requiere un teatro que sea capaz de crear una futura sociedad, un teatro para niños tendría que ser:

... un teatro para adultos... pequeños. No, pues, a la fantasía rutinaria. No a los príncipes exóticos. No a los hipergestos. No a los griteríos. No a las sobreactuaciones. No a los osos y a los muebles que hablan. No a las casas de azúcar ni a los árboles de caramelo. Etcétera, etcétera (Sastre, 2007: 24).

1.4. Obra narrativa

En 1964 apareció en Madrid *Las noches lúgubres*, el primer libro narrativo de Alfonso Sastre. El libro se divide en tres partes: «Las noches del Espíritu Santo», «Delirium» y «Las células del terror». La primera parte está subdividida en dos. La presencia del elemento puramente fantástico es común en ellas. La segunda parte tiene una sola narración de carácter casi onírico. Veinte cuadros constituyen la tercera parte, y se matizan por el terror aunque tratan temas distintos.

En el prefacio, Sastre considera que el libro:

...no es tan sólo una honesta excursión literaria; es también, en algún sentido, un experimento en torno al realismo en la literatura —un intento, diríamos, de determinar el techo de la imaginación dialéctica: o el umbral, por decirlo así, de la fantasía pura— y, fundamentalmente, una exploración en cierta realidad: el terror (Sastre, 1982: 9).

El tratamiento actual, según la expresión del autor:

en éstas y en las *Nuevas noches*, de viejos mitos de terror [...] tiene, en ocasiones, un carácter irónico o crítico, y en otras una significación precisa: expresar a través de esos mitos algunos de los motivos actuales más profundos del terror: la alienación, la resurrección del nazismo, la explotación social, la caza de brujas, la represión policiaca, la guerra nuclear; es decir, una vez más la destrucción del mundo (*Ibid*: 9-10).

En 1967, Sastre publicó *Flores rojas para Miguel Servet*, que se considera como una «biografía novelada». En el libro existen dos temas fundamentales, aunque son separables. De un lado, Miguel Servet con todos sus problemas, de otro lado, el de la injusticia que supone el empleo de la tortura, en cualquier forma y circunstancia que se presente; tema que podemos resumir en estas palabras recogidas por Sastre de un escrito de Sebastián Castellón: «Hay que poner fin de una vez para siempre a esta locura de considerar necesario tortura y matar hombres sólo porque tienen otras opiniones que los poderosos del momento.» (Albornoz, 1993: 82-84).

1.5. Ensayo

Sastre ha desarrollado con amplitud una dedicación a la escritura teórica sobre el teatro, más meritoria y destacable por la infrecuencia de tal actividad entre los dramaturgos españoles. Esa manifestación no es para él sino el flujo vital de la propia existencia, como el mismo autor dice en el “Prólogo” de su libro *Drama y sociedad*: “El presente libro está pensado desde la fisiología del teatro, y no desde detrás del microscopio en el ambiente neutro de un laboratorio, está pensado, y escrito, desde la vida del teatro y no desde fuera” (Paco, 2013).

Ya han pasado más de seis décadas desde la primera aparición de *Drama y sociedad* (Madrid, Taurus, 1956) y el autor ha venido exponiendo sus ideas en numerosos trabajos. Este tiene el interés de ser el primer libro en que más allá de sus ideas teatrales, Sastre formula su teoría y crítica literaria y cultural.

La propia configuración del volumen, que establece un desarrollo desde lo general a lo particular, así lo muestra: su primera parte (“Del drama”) trataba de llevar a cabo una “puesta al día” de la *Poética* de Aristóteles, que Sastre conoce al realizar en la Universidad sus estudios de filosofía, cuando ya llevaba más de un lustro escribiendo teatro; en la segunda (“Del drama y de la sociedad”), la más amplia, establece una visión personal de la tragedia y del realismo; la tercera (“Del drama en España”) se refiere a la crítica, el público, las empresas y los teatros universitarios en nuestro país; la última (“Los dramaturgos mueren”) se centra en lo personal hasta el punto de que el autor afirma en la “Nota” para la edición de 1994 que consistía en el reflejo que había producido en su alma la desaparición de Maeterlink, Lenormand, Jardiel Poncela, Ugo Betti y O’Neill (*Ibid.*).

En 1965 la editorial Seix Barral publica el libro de ensayos *Anatomía del realismo* y en 1974 aparece la segunda edición ampliada. Esta nueva edición consta de tres partes con prólogo y epílogo. El libro incide en la gran polémica sobre el realismo en el arte y la literatura que se produjo en la Europa de los años sesenta. Comienza por la crítica de las mixtificaciones del realismo en aquellos años, como el “populismo” hiperpolítico, el objetivismo o “escuela de la mirada” y el posibilismo que comportaba una larvada autocensura (<http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/ENSAYO-ALFONSO-SASTRE/Anatomia-del-realismo.htm>).

Anatomía del realismo no es propiamente un ensayo de teoría literaria, sino un conjunto de trabajos y documentos enlazados por un pensamiento crítico que dan testimonio del proceso de formación de una estética realista. Como dice el autor, trata este libro de “presentar el tema del realismo tal como se ha ido imponiendo a la atención y a la actitud de un escritor de teatro que, como yo, nunca se ha resignado a no entender la materia de su existencia y la verdadera estructura de su actividad como escritor en la sociedad en general y en la situación española en particular” (Sastre, 1974).

Entre los años 1964 y 1969, Sastre escribe y publica artículos en varios periódicos y revistas, y estos artículos son recopilados en un libro bajo el título *La revolución y la crítica de la cultura* (Barcelona, Grijalbo, 1970).

Aunque este libro lleva un mismo pensamiento, coherente y sistemático, se trata de una «una unidad desorganizada»; la mezcla de temas muy dispares, sin un nexo ordenador, una ilación posterior, hace que el desorden perjudique esta obra. Resulta difícil reunir en un mismo libro una acerba crítica del sistema cultural hispánico, junto con un examen filosófico del estructuralismo, un rechazo de la crítica española denominada «progresista», o un balance de Brecht (Conte, 1993: 50).

Alfonso Sastre es, sin duda alguna, el teórico teatral más importante de España —José María Rodríguez Méndez, considerando este libro— por «el estudio más valiente, más rotundo y completo de todo lo que se ha publicado en España acerca del hecho teatral», pues en su estudio, Sastre contempla al teatro como un fenómeno cultural, realizando una total crítica de la cultura (Méndez, 1972: 102).

En 1978 Sastre escribe el libro *Crítica de la imaginación*, donde desarrolla un tema teórico y se harán referencias a sus otros libros anteriores.

El discurso de Sastre, sin embargo, avanza desde la crítica de la imaginación, convencido de que sin esa previa crítica no se puede entender el realismo. Este extremo hace que la investigación de Sastre sea tan relevante y original (Caudet, 1993: 55-56).

Su estudio sobre la marginalidad y sus formas de hablar (*Lumpen, marginación y jerigonça* 1980), presenta el interés de recoger conocimientos lingüísticos e historias que explican aspectos de su producción teatral renovada. También es en si mismo un experimento que mezcla el ensayo y la ficción:

Yo he ido dando cuenta, a lo largo de mi vida, de mis proyectos, que la realidad ha ido modificando; pero no estoy pesaroso de ello, pues de ese modo he ido contando la aventura de mi pensamiento y sus vicisitudes. En realidad, el pensamiento es también una novela, y alguna vez he contado decididamente una investigación verdadera en forma de obra de ficción, en la que el investigador es un personaje —el protagonista— de esa ficción. Así fue en *Lumpen, marginación y jerigonça*. ¿Es una novela? ¿Es una investigación? Lo uno y lo otro. O ni lo uno ni

lo otro. *Ensayola* como lo llame alguna vez. *Ensayela*, hubiera de vida decir, quizás. (Sastre, 1998: 11-12) *Anatomía del realismo*, Hondarribia, Hiru, 1988.

Sastre empieza desde febrero de 1997 a escribir su ensayo más amplio con el título de *El drama y sus lenguajes* y lo termina en septiembre de 1999. La obra sale en dos volúmenes, *El drama y sus lenguajes I. Drama y poesía* (Hondarribia, Hiru, 2000), y *El drama y sus lenguajes II. Gramaturgia y testamento* (Hondarribia, Hiru, 2001).

Sastre divide su ensayo a modo de Libros. El primer volumen incluye:

- Libro primero.-El actor en el laberinto de la lingüística: es un trabajo dedicado a los actores del teatro.
- Libro segundo.-El drama como parlatura: dedicado al lenguaje en el drama tanto por los dramaturgos como por los actores.
- Libros tercero y cuarto.-Teoría del poema. Poética del drama: se plantea el tema de la poesía como una noción general, prácticamente equivalente a la noción del arte.

El segundo volumen incluye:

- Libro quinto.-Drama, música y espacio óptico: investiga en la función de la música en el drama y la polémica del aspecto espacio-temporal.
- Libro sexto.-Las artes del actor: dirigido a la deseable formación de los actores del siglo XXI.
- Libro séptimo.- Tercer lenguaje y método gramático en el drama: es una llamada para el uso de un “tercer lenguaje”, sea lejano de la producción mimética de las hablas corrientes como de la escritura propia de la “gran literatura” y de las retóricas de alto nivel literario (<http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/ENSAYO-ALFONSO-SASTRE/El-drama-y-sus-lenguajes.htm>).

1.6. Poesía

La cronología de la obra poética de Alfonso Sastre comienza en 1942, cuando escribió sus primeras “baladas ingenuas”, bajo el influjo de poetas tan diferentes como François Villon, Garcilaso de la Vega, Rubén Darío o Francis Jammes y de un

cristianismo litúrgico y estético. Más tarde aparecen en su obra las huellas de otros poetas que se movieron en el área del marxismo y a los que pronto amó fervientemente, como César Vallejo y Nazim Hikmet. Lo doméstico y lo político reside en el mismo corazón de su lírica, de manera que en él quedan felizmente desarticuladas las categorías de la preceptiva (<http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/POESIA-ALFONSO-SASTRE/Poemas-Completos-de-Alfonso-Sastre.htm>).

La producción poética sastriana comprende: *Residuos urbanos* (Escrito en 1942, inédito), *Balada de Carabanchel y otros poemas celulares* (Paris, Ruedo Ibérico, 1976), *El Evangelio de Drácula* (Camp de l'Arpa, 1976), *El español al alcance de todos* (Madrid, Sensemayá Chororó, 1978), *TBO*, (Madrid, Zero Zyx, 1978), *Vida del hombre invisible contado por él mismo*. (Madrid, Endimión, 1994), *Obra lírica y doméstica. Poemas completos* (Hondarribia, Hiru, 2004).

Balada de Carabanchel y otros poemas celulares es, como califica José Antonio Gabriel y Galán, «un testimonio político, pero perfectamente adecuado a una estética de calidad. La emoción dimanante de unos poemas significa que éstos han encontrado su expresión literaria justa. La comunicación funciona» (Galán, 1993: 97-98).

Alfonso Sastre nos cuenta sus experiencias en prisión. Lo que él vive y ve vivir y morir y agonizar a su alrededor. Es un Sastre humano, sorprendido por la crueldad de que el hombre puede ser capaz, lúcido ante el descubrimiento, humilde, consciente de la auténtica realidad y con una carga de esperanza sólo explicable en quien ha bebido hasta la última gota del desgarramiento (*Ibid.*: 98).

Durante el franquismo, Sastre escribió más poemas políticos (anónimos o firmados con seudónimo) que luego se recogen en *TBO*, que en 1978 aparece en el volumen de poesía *T.B.O.* (Madrid, Zero-Zyx), algunos de ellos ha conseguido recuperar en publicaciones clandestinas o entre sus dispersos papeles (Sastre, 1978: 11). Son quince sonetos que además se publican separadamente en Cuadernos del Ruedo Ibérico, *España, hoy* (Paris, 1963), en la colección colectiva *Antología de la libertad* (Madrid, Revolución, 1983) y en un *Catálogo* del Homenaje a las víctimas del franquismo (Madrid, 1987).

Sobre los poemas de *T.B.O.* dice Hernando:

La integración de todos ellos, sin embargo, no es arbitraria, se debe a que forman una estructura temática (sus referentes son momentos de la Historia de España en la recién iniciada década de los sesenta), una estructura formal (todos son composiciones regulares cultas) y una estructura de «sujeto» y «dramática» (los poemas son respuestas de un imaginario fascista («sujeto-personaje») ante la conspiración que, supone, se trama contra España organizada desde el extranjero («situación conflictiva») (Hernando, 1993: 101-102).

Sobre su obra poética el mismo Sastre declaró en 2005: «en mi principio había mucha imaginación en lo que yo escribía y posteriormente seguramente el lenguaje se endureció, puesto que tenía que reflejar experiencias personales directas» (<http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/POESIA-ALFONSO-SASTRE/Poemas-Completos-de-Alfonso-Sastre.htm>).

Para Sastre, el efecto poético no se produce como consecuencia de un lenguaje rico, metafóricamente complejo, sino por la profundidad de los sentimientos expresados llanamente. Para él lo ideal de un poema es que sea llano, comprensible, y el receptor no tenga que dilucidar metáforas (*Ibid.*).

CAPÍTULO SEGUNDO

EL SENTIDO DE LA TRAGEDIA COMPLEJA

2. EL SENTIDO DE LA TRAGEDIA COMPLEJA

2.1. El cambio en la concepción de la tragedia

A lo largo de su obra dramática, Sastre se ha ocupado del tema complicado de la pérdida de la libertad y el doloroso proceso de su recuperación. La producción dramática sastriana se ha planteado a partir de las tensiones entre el individuo autoritario y un grupo de personajes dominados por aquel individuo. Estas tensiones constituyen el nervio de la obra y por fin irrumpen en una sublevación que pone final al dominio del tirano (Anderson, 1983: T1).

En este capítulo se va a centrar el estudio en el sentido y la concepción de la Tragedia Compleja de Alfonso Sastre. En los años sesenta, el dramaturgo inaugura una segunda etapa de su obra dramática. Intencionalmente rompe con lo clásico de la tragedia para moverse hacia una nueva dialéctica en donde lo trágico quede liberado del elemento inmovilizador y de irremediabilidad que la tragedia comporta (Pérez Stansfield, 1986: 328).

Alfonso Sastre había estrenado en los años cincuenta seis obras en régimen profesional, estas obras anuncian el principio del fin de una etapa que se demuestra de pleno contacto con el público. *Asalto nocturno* y *Oficio de tinieblas* son las dos obras que llegaron a los escenarios a partir de los sesenta. La primera en 1965, la segunda en 1967. El dramaturgo no volvería a estrenar, se empezaba a producir una clara distancia del público español con el autor, y de este con el público. Ya la trayectoria de Sastre irá por un lado, y la del dramaturgo que sube el escenario, por otro lado. Hay razones en su biografía que contribuyen a explicar los porqués del caso (Oliva, 1992: 42).

Alfonso Sastre reconoce que su obra dramática había tenido un problema de recepción sobre todo en el periodo del franquismo y le llevó a probar otra fórmula

alternativa. Se propuso así, a partir de 1962, escribir lo que llamó tragedias complejas. Esas tragedias pretendían rectificar el carácter serio, cuaresmático y económico de elementos de su teatro anterior. (Caudet, 1992: 67).

Sastre inicia esta nueva etapa al comenzar a escribir en 1962 su obra dramática *La sangre y la ceniza*, obra épica basada en la vida y muerte de Miguel Servet. Concluye la composición de este drama en 1965. Con esta obra el dramaturgo deja atrás el realismo escueto y aristotélico para asumir un modo irónico y distanciador. El autor sigue con otras obras de la misma línea que él mismo denomina “tragedias complejas”. En estas tragedias Sastre utiliza en abundancia ciertos elementos que habían aparecido esporádicamente en su teatro anterior: narración, estructura episódica, confusión de realidad y ficción, y humor negro (Anderson, 1975: 23-24).

La concepción que Alfonso Sastre tiene entonces de la tragedia se ha modificado de modo muy notable respecto a la que sustentaba en *Drama y sociedad* (1956). Años después, en *La revolución y la crítica de la cultura* (1970) se plantea de modo teórico la caracterización de la *tragedia compleja*, en la que une varios aspectos de los que se venía ocupando desde los ya lejanos tiempos de *Arte Nuevo*: el teatro de «agitación social» (más tarde, auténtica «revolución»), la profundización en el realismo y empleo de la tragedia como genuina forma de su escritura teatral (Paco, 1993: 237).

Esta concepción trágica guarda relación con la idea que Brecht tiene del teatro, como:

...la incorporación de técnicas del drama épico halla en el teatro que ahora estrena Alfonso Sastre una de sus cimas, tanto por el modo consciente y abundante como por la calidad de los dramas en que aparecen; en el extremo opuesto [...] Alfonso Sastre configura alguna de sus obras más importantes vertiendo la enorme carga crítica de estas en lo que él mismo denomina tragedia “risible” o “compleja”, cuyo concepto «héroe no sublime, sino limitado; inclusión de elementos humorísticos junto a los trágicos predominantes; recursos de distanciamiento; alternancia de partes musicales, incidentales, cotidianas guarda una evidente deuda con los conceptos teatrales brechtianos» (Ángel Berenguer y Manuel Pérez, 1998: 27 y 29).

Su posición trata de sintetizar concepciones europeas innovadoras apelando a una triple base: Teatro épico, Teatro dramático y Teatro de vanguardia, que el dramaturgo nombra en su “Discurso didáctico sobre la triple raíz de un teatro futuro” (*Anatomía del realismo*, 1998: 305-332) o como dice Sastre en otro lugar: «la vanguardia nihilizadora, el drama (tragedia) de la esperanza y el teatro épico y socialista».

Sastre trata de adecuar su quehacer a las diversas tendencias europeas que de alguna manera significaron la ruptura con el 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 (Manchado Lozano, 1985: 198).

Esta tragedia compleja representa según la opinión del mismo autor, un periodo claro en su producción dramática, agrupando unos elementos modernos sin carecer del ánimo tradicional. Con las iniciativas de la década de los sesenta, Alfonso Sastre tuvo en cuenta que sus últimas obras dramáticas habían supuesto una ruptura con el público, como él mismo dice: «había observado, [...] cierta separación entre el público y mis obras» (Caudet, 1984: 100). Aunque la censura representaba un motivo principal para esta dificultad, seguramente la creación dramática de Sastre en aquel entonces necesitaba introducir unos elementos nuevos, adecuados con el pensamiento del espectador y con la ideología de la sociedad.

La tragedia compleja de Sastre es un hallazgo de tanta importancia en su dramaturgia que el mismo autor lo reconoce en una entrevista ante la pregunta sobre los dos periodos en su creación dramática: «Tragedia neoaristotélica y tragedia postbrechtiana» (es la tragedia «compleja» que yo digo y, ¡ay, no puedo hacer!). A este último campo pertenece mi teatro inédito en español: *La sangre y la ceniza*, *Crónicas romanas*, sobre todo». Esta afirmación puede admitir diversas matizaciones, es decir, *M.S.V. (O La sangre y la ceniza)* es el inicio de una nueva etapa en el teatro sastriano (Paco, 1993: 237).

Sastre proclama «hagamos un teatro postbrechtiano», justificándolo:

para significar que no se trataba de reivindicar el espíritu y las formas dramáticas anteriores sino de pensar y hacer un drama nuevo que inequívocamente mostrara

el carácter narrativo que Brecht muy explícitamente, pero también otros muchos grandes autores, habían reclamado y practicado en escena. Personalmente, recuerdo ahora, por ejemplo, a Thornton Wilder [...], el cual surgió cuando nosotros desconocíamos la obra de Brecht. En cuanto al «Teatro Documento», yo lo miré con simpatía, pero defendí también siempre la idea (en la que Brecht coincidía con Aristóteles) de que la fábula era «el principio y como el alma de la tragedia» (Aristóteles), o dicho de otro modo por Brecht, «el corazón del espectáculo» (Sastre, 2011: 171-172).

F. Anderson se refiere a lo que en 1963 Sastre escribió:

“I see that a modern *poetics* for the theater must take the form of a negation of Brecht’s negation of the Aristotelian drama, and never be a reaffirmation of the latter in the face of Brecht’s criticism”. Rather than continue to resist Brechtianism on the basis of Aristotelian principals, Sastre now proposed a new theater derived from Brecht’s experiments, but surpassing them (Anderson, 1971: 116).

Por su parte, Huerta Calvo nos recuerda en qué consiste esta novedad postbrechtiana.

Con el objeto de sostener que la catarsis compleja no se produce sólo a través del horror y de la piedad, como la aristotélica, sino a través de unos afectos más complejos, el autor donostiarra escribió «Un prólogo de cuatro perras», en que se pronunciaba sobre la «estética del boomerang». Quiso llamar a esta modalidad «efecto simultáneo», un recurso posbrechtiano —pues partía del *Verfremdungseffekt*, de Brecht— que consiste en la conjunción de identificación y distanciamiento, en la percepción de un mundo simultáneamente familiar y extraño (Calvo, 2008: 1168).

El efecto que persigue el dramaturgo, «una vez que la teoría pase a ser praxis dramática, lo llama efecto “bommerang”, que equivaldría a la distanciaci3n y a la participaci3n, o al extrañamiento y al reconocimiento, experimentados simultáneamente por el espectador/lector». Esta intenci3n de provocar al receptor sea lector o espectador para doble participaci3n, con su toma de conciencia y con su activa protesta, es una invitaci3n para que este receptor participe en el proceso revolucionario (P3rez Stansfield, 1986: 327).

Alfonso Sastre era muy sincero consigo mismo y estaba muy cerca de la realidad al no echar la culpa sobre la censura solo, y no quería reconocer que era víctima de esta. En los últimos estrenos había notado que:

La relación con el público no se producía generalmente en términos fuertes. Mis obras debían tener por su estructura, por su lenguaje, por su *seriedad*, por su carácter cuaresmático y económico de elementos o por el hecho también de que pretendían ser “tragedias puras” en que los personajes eran tallados todos de un modo monolítico... No sé... Por una serie de razones que yo no me explicaba muy bien, veía que no se producía una relación fuerte entre el espectáculo, cuando era un texto mío, y los espectadores (Caudet, 1984: 101).

Esta relación con el público desde una perspectiva teatral según la ideología de Sastre —«la ideología del autor juega, sea de ello consciente o no, un importante papel en la tarea dramática, en cuanto que forma parte de la actitud radical del dramaturgo ante las cosas, o de su concepción del mundo: o sea, de su actitud vital-intelectual» (Sastre, 1994: 52)—, necesitaba que el espectáculo debiera dejar un efecto dramático fuerte para garantizar la recepción del mensaje literario. Al mismo tiempo y durante la búsqueda para adoptar una estética que apoye el texto dramático empujándolo más hacia el espectador, el autor pretende una línea que niega lo clásico:

En este sentido viene a romper con la tragicomedia clásica. Esperando a Godot significa, en este plan de cosas, una gran ruptura y la posibilidad de un cambio revolucionario. [...] A la tragicomedia clásica a la española —que significó una revolución en cuanto destruía el fetiche grecorromano de la tragedia y la comedia como géneros comunicados e incommunicables— puede suceder la tragicomedia como tercer género diferenciado, es decir, la tragicomedia como drama basada en una situación propia y distinta de las situaciones trágicas y cómicas (Sastre, 1974: 47-48).

Sastre inició entonces una acentuada evolución formal y estética, no tanto por la búsqueda de excesivas novedades literarias como por aplicar al escenario sus ideas más renovadoras. El camino hacia la tragedia compleja estaba abierto, aunque en un principio tuviera mucho de tragedia postbrechtiana. En ese tiempo, si bien confesaba que su politización quedaría al margen del teatro, lo cierto y

verdad es que sus obras manifestaban la misma conflictividad de siempre, aunque con desarrollos dramáticos mucho más acordes (Oliva, 1992: 43).

Queda añadir que en muchas de sus tragedias complejas, Sastre emplea una recreación personal de famosos mitos literarios. En *La Tragedia fantástica de la gitana Celestina* aparecen Melibea, Calixto y Celestina, los cuales son figuras de la obra de Fernando de Rojas; *Jenofa Juncal* está inspirada en *La serrana de la Vera*, sobre todo en la figura de la protagonista, la mujer vengadora de su honor; también Sastre nos presenta una inversión del mito quijotesco con una continuada ambigüedad en *El viaje infinito de Sancho Panza*; en *Demasiado tarde para Filoctetes* hay una referencia a la tragedia de Sófocles y ha introducido un componente argumental y significativo básico de *La vida es un sueño* en la que denomina «situación Segismundo» (Paco, 1993: 305).

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 (Manchado Lozano, 1985: 201).

2.2. La concepción de la Tragedia Compleja

El modelo clásico de la tragedia ya no podía producirse porque es fundamentalmente una expresión, no de la desesperación, sino de la victoria del individuo frente a esa desesperación y de su confianza en los valores de la vida. Es decir, la expresión de lo trágico es una afirmación de la fe en la vida, y de que el hombre acepta las derrotas externas que le lleva lo trágico a cambio de las victorias internas de los vencidos que la práctica trágico-heroica revela (Pérez Stansfield, 1986: 328).

En su libro teórico *La revolución y la crítica de la cultura*, Alfonso Sastre escribe, por el contrario, sobre la tragedia compleja lo siguiente:

sería conveniente trabajar, proponiéndose la adquisición de lo que podríamos designar provisionalmente como una “tragedia compleja”: un teatro que admitiendo el “fuego nihilizador” de la vanguardia —que corresponde a la

existencia real, objetiva, de “situaciones límites”—, superara, a su vez, la superación trágica (esperanza) de esta nihilidad, abriendo el horizonte a la perspectiva (también real) socialista (Caudet, 1984: 105).

Junto con los valores extranjeros, Sastre aprovecha en su tarea renovadora el empleo del ingrediente literario español. Ahí está el teatro de Valle-Inclán, el buen ejemplo de expresionismo nacional. El intento plasma el equilibrio justo entre lo nacional y lo universal.

El origen de la tragedia compleja está, según Alfonso Sastre indica, en la conciencia precisa de la degradación social, frente a la «no conciencia» (que lleva a la ilusión de la tragedia pura) y a la «conciencia hipertrofiada» de esa degradación (que conduce al esperpento, sea el nihilista de Valle Inclán o el socialista de Brecht). Recoge elementos de la tragedia clásica, del esperpento valleinclanesco y del teatro épico brechtiano (Paco, 1993: 237-238).

Los crímenes, las guerras, el terrorismo y el hambre son eventos trágicos que plagan últimamente la vida humana. Los acontecimientos producidos de dichos eventos forman parte integrante de la cultura de la sociedad, es decir, negar el contenido trágico y moral sería equivalente a permitir una extraña quiebra (desintegración) en la sociedad que el mismo sentido trágico de la vida no podría redimir, ya que la época moderna exige nuevas relaciones y nuevas leyes que conecten e interpreten las preocupaciones del ser humano. Las bases de la tragedia contemporánea de “orden y accidente, héroe y nobleza, acto irreparable y muerte, y mal” según existían en la Antigüedad, deben ser reelaboradas a la luz de otros tiempos y de otras interrelaciones (Pérez Stansfield, 1986: 329).

La mostración de este tipo de sociedad tiene una función, que va más allá de una crítica profunda a la sociedad española. La decepción que se percibe de la sociedad y de la visión que se da del hombre concretamente, trasciende a otro nivel, al de la degradación de la mujer, la cual, a través de su propia degradación, rompe dramática y violentamente con las normas impuestas, el yugo, que la sociedad le ha asignado (Henríquez-Sanguíneti, 1993: 274).

La tragedia compleja incorporaría elementos tradicionales, o aristotélicos, considerados como elementos cómicos, pero no para hacer una tragicomedia. Sería para

hacer una tragedia en la que los elementos cómicos están disueltos en la escena trágica de la obra. Así la tragedia compleja niega a Aristóteles, es decir no hay separación entre los caracteres trágicos y los caracteres cómicos (Caudet, 1984: 106).

O como dice Sastre refiriéndose al efecto catártico:

En la tragedia compleja, reaparecen, modificados, los efectos “clásicos” de la tragedia, transcendidos en una catarsis-que-es-ya-toma-de-conciencia; operación en la cual se produce articuladamente, dialécticamente, el doble movimiento distanciamiento (intencional = toma de conciencia) – reconocimiento (identificación = momento catártico). (O viceversa: reconocimiento – distanciamiento) (Sastre, 1970: 104).

En su explicación, Antonio Díez Mediavilla, escribió (y esto redundaba en lo que hemos dicho en el apartado anterior):

Este planteamiento supondría que la tragedia compleja se configura como un teatro matemáticamente enfrentado por una parte, a la tragedia clásica y, por otra, tanto al enraizamiento trágico de la deformación esperpéntica, como al de su transformación de sentido épico, defendida por B. Brecht, es decir, un teatro enfrentado a las representaciones más genuinas y de mayor consistencia del género trágico a lo largo de su desarrollo, pero esta confrontación, de carácter dialéctico, no implica rechazo, sino intento de superación o, tal vez más precisamente, síntesis regeneradora (Díez Mediavilla, 1993: 242).

Sastre tenía en cuenta que el tipo de la tragedia pura que él había hecho anteriormente quedaba como un fenómeno aislado. Los dramas sean representados o no representados, no llegaban a establecer un *rapport* suficiente, el hecho de que había que dar una imagen de la degradación de la sociedad. El héroe trágico tenía que presentarse con ingredientes de la degradación del contexto, superando esa degradación estableciéndola como la base de la comunicación entre el espectador y el espectáculo por medio de una decisión trágica del personaje. Así se produce la complejidad (Caudet, 1984: 105).

Esta revelación de lo degradado se consigue a través de la utilización de una confluencia de diferentes técnicas, tales como la intertextualidad (con textos clásicos y otros textos de autor), la incorporación de elementos de textos clásicos (el anagnórisis y la catarsis de la tragedia griega modificados por Sastre en una

catarsis-que-es-ya-toma de conciencia), elementos del teatro épico (a través del distanciamiento), empleo de discursos marginales (el caló y el éuskara), utilización de personajes conscientes de existir en dos planos (realidad y ficción), y lo grotesco, entre otras, lográndose así lo que Alfonso Sastre denomina «tragedia compleja» (Henríquez-Sanguíneti, 1993: 269).

La evolución de la concepción dramática y teatral no ha afectado al compromiso que el autor ha mantenido siempre hacia la praxis revolucionario. Al contrario, la evolución reafirma su postura crítica y rebelde ante la historia, la política y la realidad en España. Por lo tanto, hay que sumar a lo dicho la evolución de su concepción dramática como instrumento de agitación social eficaz y directa y más distanciado que en sus dramas anteriores (Pérez Stansfield, 1986: 328).

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... (Manchado Lozano, 1985. 201).

La tragedia compleja de Alfonso Sastre involucra a la vez la existencia de temas, motivos, lenguaje, concepción del mundo, personajes, impensables en la dramaturgia anterior del autor. El idealismo esperanzado es sustituido aquí por la concepción del hombre en sus aspectos de degradación física, presencia de cuerpo y deseo, la importancia de la sexualidad, los años y su secuela de enfermedades, el dolor, la impotencia sexual, la ironía, el chiste, el sarcasmo. El individuo lucha aquí menos contra la ideas que contra su cuerpo (Villegas, 1993: 265-266).

La evolución de la praxis epodramática de Alfonso Sastre, resultado de una búsqueda constante de nuevas formas y criterios estéticos, se inscribe raigalmente en la conflictividad de la sociedad de clases frente a la cual este autor ha opuesto —con firmeza— todo planteamiento o tratamiento simplificador populista y maniqueo. De esta actitud arranca la particular estética que Sastre ha cultivado en

los últimos 20 años dando origen a la denominada tragedia compleja (Andrade, 1993: 279).

El dramaturgo español contemporáneo siempre procura incluir el diálogo de sus personajes dentro del discurso del ambiente en que el dramaturgo vive, que una vez refleja el ánimo del mismo autor y otras el de su pueblo, utilizando la materia histórica para representar situaciones del presente. Con este estilo se caracteriza la creación literaria incluida especialmente en la llamada Tragedia Compleja y en toda la creación dramática sastriana en general. Esto parece claro cuando leemos lo que dice el propio dramaturgo:

Nuestra tragedia es: no escribimos, como individuos, para la posteridad, sino para nuestros contemporáneos; pero no debemos sacrificar a esta actuación en vida la (posible) profundidad de nuestra obra. En la decisión de «escribir para los contemporáneos» hay dos factores diferentemente positivos: se quiere *asistir* a los efectos de nuestra obra, y se rechaza que el mundo del arte sea un mundo *intemporal*. Lo primero tiene un cierto componente egoísta o pequeño-burgués. Lo segundo no queda desmentido por el hecho de que la temporalidad del arte —más dilatada— sobreviva a nuestra modesta temporalidad, o de que nuestra acción pública comience o se desarrolle póstumamente (Sastre, 1970: 62).

En su versión de *La Celestina*, Sastre describe la concepción de la tragedia compleja en el sentido de que:

Es una historia de amor que se desarrolla entre dos personas que no revisten los caracteres propios de una historia de amor. [...] son dos amantes irrisorios e imposibles. Pero con ellos no quiero hacer una historia grotesca sino una verdadera tragedia de amor entre dos personajes irrisorios. [...] esa irrisoridad se traduce aquí en una historia de amor. Es la irrisoridad de dos amantes imposibles (Caudet, 1984: 142).

O como dice la italiana en otro lugar: «su emoción tiene que ser más compleja que la catarsis aristotélica y el extrañamiento brechtiano; en él tiene que producirse una conexión entre extrañamiento e identificación, efecto que Sastre define como “estética del boomerang”» (Ruggeri Marchetti, 1999: 20).

La estética «de boomerang» es un medio para conseguir la percepción de lo familiar como extraño y de lo extraño como familiar —en *Anatomía del realismo* ya había hablado Sastre de lo siniestro freudiano—. El dramaturgo se apropia de este hallazgo que, sin embargo, renueva lo patético y establece con ello una gran contribución a la poética del drama (García Morales, 2008: 43). O como expresa Sastre: «Mi tragedia compleja es, o trata de ser una superación trágico de la tragicomedia en su forma más evolucionada. Asimismo, esa noción de “complejidad” acompaña a nuestra idea de lo extraño/familiar como eje de, como decimos, una poética del drama» (Sastre, 2003: 283).

...Trato de poner al espectador ante el dilema de elegir entre las dos tragedias. Parece evidente, en efecto, que la tragedia sorda del orden social injusto sólo puede ser destruida por la tragedia revolucionaria. La esperanza está en el desenlace feliz de esta tragedia que es, o debe ser, aguda y abierta, frente a la otra, sorda, crónica, cerrada (Van Der Naald, 1973: 19-21).

El dramaturgo expone así su teoría sobre el mismo recurso:

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) (Sastre, 1974: 65-66).

El concepto de “distanciamiento” para Sastre es la herencia de la “anagnórisis” aristotélica: el mirar extrañado del espectador ante los mitos trágicos. Los tres participantes en el hecho teatral, autor, actor y público están contemplados en este texto que une dos tendencias dramáticas diferentes y discrepantes aparentemente. Así la proximidad entre el teatro épico de Brecht y la tragedia aristotélica se producen en torno al “distanciamiento” (Manchado Lozano, 1985: 199-200).

La posición del autor junto con la pretensión de provocar la participación del público, aparece en la mayoría de sus tragedias complejas. En *La sangre y la ceniza* Calvino predica un sermón desde el palco de platea, convirtiendo al público en los feligreses ginebrinos. En *El camarada oscuro* la policía invade el patio de butacas, amenazando a los espectadores. Así Sastre suprime físicamente la distancia entre escena y sala, haciendo que los actores invadan la sala *como si* fueran el público, o amenacen a estos *como si* fueran parte del espectáculo. De modo que, Sastre quiere identificar teatro y realidad, identificación a todas luces utópica o irreal, cuando quiere llevarse más allá de la teoría o del símbolo (Ruiz Ramón, 1975: 413).

Hay que reconocer que esa identificación a todas luces imposible suscitada por la irrupción del actor en el espacio del público espectador –y se percibe como imposible porque lleva demasiado lejos el pacto de identificación con la irrealidad, la vivencia del “como si”- es precisamente la experiencia catártica y distanciada al mismo tiempo, que el dramaturgo quiere provocar en el espectador. Se da en paralelo con la doble percepción que tienen algunos personajes de vivir en mundos reales e irreales.

Entonces, y para concluir este apartado con los rasgos esenciales de esta tragedia compleja, citamos las palabras de Mariano de Paco:

conciencia de la degradación social, manifestada con elementos cómicos, lúdicos e irónicos, y especialmente a través de un héroe irrisorio en un amplio o acentuado proceso de decadencia individual; conocimiento de los espectadores, y aun de los mismos personajes, de la situación teatral (y hay que incluir aquí la relación que con el lector de los textos se establece por medio de las numerosas *notas* que los acompañan, ilustrando su proceso creativo): presencia de caracteres mágicos y fantásticos que complejizan el realismo; liberación en la construcción dramática y en el lenguaje utilizado; estructura fragmentada... (Paco, 1993: 301).

En su tragedia compleja Sastre intenta ajustar en lo posible las tendencias brechtianas y valleinclanescas para conseguir el equilibrio y la tensión entre lo existencial y lo socio-histórico. En este sentido, la tragedia puede coincidir tanto con el mejor esperpento como con el mejor teatro épico. La diferencia reside en el hecho de que en aquellos se requiere una reflexión crítica de la obra para descubrir lo que revelan, mientras en la tragedia sastriana se hará perceptible mediante la ya descrita estética del “boomerang” (Manchado Lozano, 1985: 203).

El autor califica a sus obras como tragedias postbrechtianas bajo la incitación de «hagamos un teatro posbrechtianos».

Por su parte, Sastre siempre había dicho del distanciamiento lo siguiente:

[Los] «efectos V» (de distanciaci3n: «Verfremdungs-Effet») no tenían sentido alguno ante un p3blico como el nuestro que siempre se sitúa distanciado y es crítico ante las representaciones dramáticas [...] ¿Es que Bertold Brecht había pensado el problema desde la vivencia de un p3blico «romántico», el alemán y sobre todo esa vivencia había establecido en los escenarios? ¿O fue su fascinaci3n ante teatros orientales lo que le enganchó a favor de esos «efectos», tan naturales en el teatro chino, por ejemplo? Recordemos que su *Círculo de tiza caucasiáno* es una reescritura de un drama chino del siglo XII (Sastre, 2011: 170).

2.3. Los elementos de la Tragedia Compleja

Las obras dramáticas de Alfonso Sastre que anteceden la década de los sesenta, basadas casi en una forma lineal, es decir, con la estructura lineal de *Prólogo Patético* (1950), *Escuadra hacia la muerte* (1953), *En la red* (1959) y *La cornada* (1959), conservan los mismos elementos tradicionales y una historia relacionada con el terror en la mayoría de los casos. A partir de ellas podemos descubrir un desarrollo estilístico que intenta alejarse de la tragedia neoaristotélica y que se encamina hacia La Tragedia Compleja.

En Sastre empezaba a germinar una dramaturgia distinta de la que podía estrenar. En el mismo 62, en que termina de redactar *Oficio de tinieblas*, empieza una obra absolutamente distinta en la forma, aunque no tanto en el fondo. *M.S.V. o La sangre y la ceniza*. [...] Digamos que este paso de la tragedia neoaristotélica a la tragedia compleja se produce casi de forma abrupta, aunque eso no presuponga que antes no mostrara algunas de esas formas de moderna tragedia (Oliva, 1992: 42-43).

En un estudio reciente sobre la teoríá de Sastre formulada en su libro *Drama y sociedad*, Mariano de Paco explica:

La más decidida evolución del pensamiento trágico del autor se da en la “tragedia compleja”, con ideas que rectifican otras anteriores y cuyo origen radica en la conciencia precisa de la degradación social, frente a la “no conciencia” (que lleva a la ilusión de la tragedia pura) y a la “conciencia hipertrofiada” de esa degradación (que conduce al esperpento, sea el nihilista de Valle-Inclán o el socialista de Brecht); por medio de ella, la tragedia se convertiría en “el núcleo real de una historia aparentemente no trágica” (Paco, 2013).

Para entender las diferencias entre la tragicomedia clásica y la innovación sastriana en su Tragedia Compleja, convienen las citas del mismo autor sobre esta cuestión:

La tragicomedia clásica —de la que aún vivimos— estaba concebida según una alternancia de situaciones cómicas y trágicas. Sobre una línea maestra (que casi siempre era trágica) hacían su aparición (introducidas por el «gracioso») las situaciones cómicas. A esto se llamaba tragicomedia. Otras veces, sobre una línea maestra cómica, se producían más o menos fugaces metamorfosis trágicas. A eso también se llamaba tragicomedia (Sastre, 1974: 48).

Añadiendo lo siguiente:

Estaba por consagrarse en el teatro, y ya se está consagrando, la situación tragicómica pura, esa misteriosa situación ante la que, horrorizados, nos reímos. Nos reímos, pero estamos paralizados por el horror. Nos reímos pero tenemos los ojos húmedos. Esto estaba ya en el cine desde Chaplin. Esto se había inventado ya «para» el teatro. (Eso eran el «esperpento» valleinclanesco y el «grotesco» pirandelliano; y hubiera podido ser las «tragedias grotescas» de Carlos Arniches). Y esto es lo que se consagra en la escena, gloriosamente, con *Esperando a Godot* (*Ibid.*: 48).

La tragedia compleja ofrece un primer elemento de reflexión que, además del valor caracterizador que para una parte de la producción de Sastre pueda tener, sirve para aproximar el receptor a la obra, atendiendo a su configuración esencial (Díez Mediavilla, 1993: 241-142).

Sobre esta aproximación “distanciadora” y su mecanismo señala Van Der Naald:

...en algunos casos la distancia actor-personaje no sea suficiente para evidenciar el sentido general, social, de la historia que se presenta, y que entonces el espectador se deja arrastrar por la trama. No es preciso, sin embargo, convertir al actor en narrador, porque hay una riqueza de medios técnicos distanciadores que ofrece la mecánica, la plástica, la acústica de un escenario. La música, la escenografía, la falta de decorado, todo eso es un medio muy eficaz de distanciamiento (Van Der Naald, 1973: 19-20).

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 (Manchado Lozano, 1985: 201).

By “tragedia compleja” , Sastre appears to mean a dramatic form based on dialectical interaction between vanguard theatre and a new objectivism, intended to produce in the spectator a combination of distanciation and involvement by means of retarded recognition, which he terms the “boomerang effect”. Sastre no longer strives to write a pure form of tragedy, which is inappropriate to a modern age, but accepts the need to include comic and other incongruous elements so that the spectator identifies only slowly with the grotesque world presented on stage and comes to recognize the need for radical change (Macklin, 1990: 15).

Sobre el origen de la tragedia compleja, dice Mariano de Paco citando al propio Sastre:

«Habiendo reclamado en otras ocasiones los fueros de la tragedia frente —o junto— al esperpento, y planteado el proyecto de una instauración (que no restauración) post-brechtiana de la tragedia, apuntamos ahora a una poética de la tragedia planteada desde una conciencia correcta de la degradación social que no trata de mantener el elemento trágico en un estado *ideal* de pureza, pero lo protege contra la disolución, complejizándolo. La tragedia será así el núcleo real de una historia aparentemente no trágica» este núcleo estaba en los esperpentos y en las

obras épicas más logradas, pero «la diferencia con nuestra tragedia compleja reside en que en esta tal núcleo es directa e inmediatamente perceptible, como esencia de la obra, por el espectador; mientras en esas otras producciones su revelación no se produce sin un trabajo de análisis crítico» (Paco, 1983: 15-16).

La presencia de un héroe irrisorio es fundamental en esta Tragedia Compleja, junto con la consiguiente utilización de lo grotesco. La comicidad sirve justamente, «como un vehículo para encontrar lo irrisorio del ser humano, lo pobre del ser humano, es una comicidad que carece de la crueldad de lo cómico, sino que sirve para la comprensión de lo trágico. Se ríe uno, pero con pena» (Caudet, 1984: 106).

La tragedia compleja de Sastre intenta una conjunción de elementos lúcidos a través de héroes irrisorios en proceso de decadencia individual, de una presencia de caracteres mágico-fantásticos, de un tono grotesco y de una estructura fragmentada tomada directamente de la poética del género breve fundida con el código filmico (Calvo, 2008: 1167).

En la tragedia compleja hay una mayor libertad respecto al lenguaje y una acusada complejidad escénica y se emplean de manera sistemática y acentuada elementos del teatro precedente del mismo autor (la estructura de cuadros, mezcla de realidad y ficción, partes narrativas...) a los que se añaden otros (grabaciones y proyecciones, carteles, ampliación de acotaciones, efectos de participación...) (Paco, 1993: 238).

En su respuesta a una pregunta de Francisco Caudet sobre si hay una transposición de su propia situación posiblemente irrisoria pero heroica, Sastre dice que no. Y explica que siempre se ha basado en gente que admiraba y que nunca ha sido él mismo. En el caso de Vietnam, era Numancia y era el Che. Sin duda (Caudet, 1984: 109).

Los elementos utilizados en el teatro sastro anteriormente como son narración, estructura episódica, confusión de realidad y ficción, y humor negro, pasan a ser ingredientes esenciales de su teatro y se juntan con elementos nuevos —fuertes efectos sonoros y luminarios, incongruencias estilísticas, estructuras extremadamente fragmentadas, gran multiplicidad de escenas, decorados muy esquemáticos o inexistentes— así la producción marca un teatro post-brechtiano de alta violencia psíquica y de fuerte capacidad irónica que a veces asume en modo esperpéntico (Anderson, 1975: 24).

La tragedia compleja conserva una relación con la tragedia moderna de O'Neill, T. Williams, Miller y con el teatro de Brecht o el teatro del absurdo de Beckett y Ionesco. En su conversación con Isasi, el propio autor declara:

La «tragedia compleja» sería una superación en cuanto que aceptaría como legítima expresión la desesperación humana sin dejarse sumergir y ahogar en ella, la carga nihilista del teatro del absurdo; reconocería el carácter trágico de la existencia individual (agonía) para la que es ciega la tragedia moderna al ser invisible para ella lo que la actividad humana tiene de praxis (Isasi Angulo, 1974: 87).

Alfonso Sastre en sus «tragedias complejas». Siguiendo a Brecht, crea dramas épicos, de estructura fragmentaria que invitan a la reflexión netamente política [...] es un esperpento que busca las raíces en el sainete bronco y desgarrado (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1997: 377).

En su obra *La taberna fantástica* y a través de la tragedia de los quinquilleros, Sastre utiliza la capa roja del esperpento o la muleta del teatro épico, cogiendo al toro por los cuernos, estilizado por la piedad y la honda comprensión del autor por sus criaturas, quienes viven y mueren en escena, entre copa y taco, no para divertir sino convertidos en chivos expiatorios de un sistema que les ha extirpado o capado la conciencia de su dignidad trágica (Ruiz Ramón, 1975: 417).

Sastre manifiesta la decepción ante el rumbo que toma la sociedad real muy alejado de la sociedad ideal, esa sociedad maravillosa que debía construirse, la que sería fruto y compensación del cruel retroceso, del inmenso desastre espiritual que para la Humanidad supuso la conflagración mundial. El idealismo se irá quedando solo, terne en su propósito de reconstruir, de purificar la sociedad humana. De aquí aparecen dos elementos: la figura del héroe reformista de un lado y la angustia vital de otro lado. Ambos son incorporados por la mente de Sastre (Manglano, 1974: 307-308).

El elemento cómico incorporado en la tragedia sirve de una forma que posibilite una reflexión posterior, que tiene una función catártica, o como en la expresión de Sastre, «como un vehículo para encontrar lo irrisorio del ser humano, lo pobre del ser humano, las deficiencias del ser humano», es decir, la comicidad carece de la crueldad de lo cómico, incorporado para aumentar la comprensión de lo trágico (Caudet, 1984: 106).

El factor humanístico es una alternativa muy determinante en el planteamiento de la obra. Se basa en los sucesos intercalados y las relaciones que el autor pretende destacar en las sucesivas escenas, presentándose susceptibles de diversas interpretaciones, y para comprenderlo bien podemos encontrar esta medida humanística en el modo de discutir los vicios de una sociedad, haciendo su creación literaria como una lectura de la realidad social. «El autor ha afirmado que la misión de lo grotesco es producir un efecto de profundidad y un acento de humanización en los personajes» (Paco, 1993: 238).

La sátira al sistema de valores, preocupaciones y debilidades de personajes marginales, gitanos, vascos, tiene la funcionalidad de producir en distanciamiento de modo de reconocer en ellos el contraste violento de su sensibilidad con el mundo exterior enajenado. La elección de dichos personajes no es casual, porque es en los sectores marginales de la sociedad donde más y mejor se manifiestan las contradicciones y falacias del sistema (Henríquez-Sanguñeti, 1993: 273).

Lo grotesco, en la tragedia compleja, aparece en forma de lo «fantástico», lo «satírico» y lo «demoniaco». Así, recibe la plasmación de la realidad socio-histórica de un sistema social degradado: la desmitificación de las instituciones y la inversión del estereotipo en el papel del hombre y la mujer, la incorporación de la marginalidad y la incorporación de la violencia y la represión (*Ibid.*: 270).

En el mismo sentido Antonio Díez Mediavilla concentra los elementos existentes en la tragedia compleja de Sastre en tres:

A; El sentido trágico en la configuración de la acción dramática lleva implícita la función catártica que debe cumplirse en el conjunto de los espectadores. B; Un héroe de características esperpénticas emparentadas no tanto con el proceso de deformación sistemática de la realidad predicado por Valle, como el reflejo fiel de una realidad que ofrece unos seres deformadas hasta lo cruelmente grotesco. C; El distanciamiento narrador del Autor-personaje que presenta unos hechos acaecidos en tiempo pasado, por lo tanto concluidos, desde la perspectiva de un presente, el aquí y el ahora del espectador, que exige una consideración temporal de la acción «re-representada» de marcado carácter histórico-épico (Díez Mediavilla, 1993: 242).

Alfonso Sastre justifica la existencia de los elementos narrativos en su tragedia compleja diciendo:

porque generalmente las tragedias empezaban con un relato al público. En Medea, por ejemplo [...] Había allí todo un relato con todos los antecedentes, había una forma narrativa. Luego los momentos corales son momentos que Brecht podía también aceptar como elementos críticos y distanciadores. De modo que la tragedia griega en sí es mucho más rica que la lectura de la tragedia griega hecha por neoclásicos italianos y franceses, y por Moratín (Caudet, 1984: 105-106).

Como ejemplo, la grandeza de Ruperto y su noble heroicidad en *El camarada oscuro*, son consecuencia natural de la oposición entre la vulnerabilidad y su ingenuidad de un lado y su entereza y su voluntad por otro lado. Así los elementos degradantes de Rupert:

(está enfermo y es ridículamente débil, se queda tuerto de un ojo) o aquellos que estando codificados actúan directa o indirectamente sobre el desarrollo del héroe a través de su pugna y hasta su final (los elementos narrativos, carteles, anuncios de lo que va a pasar, inclusión del autor en la obra, el lenguaje cortante, parco y popular, con tacos y vulgarismos) y las situaciones anacrónicas (tragicidad de los acontecimientos contrastados con las actitudes mostradas ante ellos), todos estos recursos se enfrentan al patetismo trágico que impregna la obra para diluirlo en la distanciamiento que provocan (Pérez Stansfield, 1986: 332).

Lo grotesco como elemento incorporado a la personalidad en las tragedias complejas sirve para ser aproximativo al espectador que podía considerar, por ejemplo, a Servet como un hombre cualquiera, pero él tiene además la valentía de no desdecirse. En cuanto al personaje, despierta simpatía, mientras que de otro modo hubiera sido solamente admirable. A partir de aquí salta el problema del lenguaje, de hacer un lenguaje que fuera a veces divertido, pero no tiene nunca la tentación de caer en el esperpento, es decir, perseguir la línea trágica incorporando elementos que en general pertenecen al esperpento o a la tragedia grotesca (Caudet, 1984: 102).

Era una liberación del lenguaje: que los personajes hablen con el lenguaje más rico posible y que el texto dure el tiempo que sea (*Ibid.*: 103).

El uso de lo demoníaco es otra manifestación de lo grotesco incorporado en la tragedia compleja. En el drama *Jenofa Juncal* se observa dentro de las características de los monstruos femeninos, y también con la presencia de la misma gitana, que convive con perros y cuervos, a quienes alimenta con los órganos sexuales masculinos de sus víctimas, y por la información que se tiene de ella, de los truenos asociados a su presencia, la tempestad y el ritual diabólico para exterminar a los hombres que se atrevían a subir al monte (Henríquez-Sanguíneti, 1993: 273).

Alfonso Sastre es un dramaturgo y prosista que se sitúa en la modernidad sin dejar de lado la tradición. Cuenta con el realismo teatral y lo armoniza con otras formas como son lo grotesco o lo fantástico. Posee un fondo ideológico, también un filtrado intelectualismo y una sensibilidad depurada, con lo cual fascina al receptor de sus obras, que experimenta la armonía del planteamiento del autor. El modernismo absoluto nunca se mezcla con el crudo realismo, sino que se armonizan respondiendo a concepciones renovadoras.

Dice Sastre:

Digo que el trabajo dramático es, para mí [...], una *investigación* y no una *ilustración* de tesis ideológicas previas. Bien, esto no quiere decir que yo parta del vacío ideológico, como tampoco parten del vacío ideológico los pensadores propiamente dichos, los investigadores, etc. Mi “punto de partida” es, esto sí, modificable por el trabajo dramático que, en alguna ocasión, ha llegado a someter a una crítica muy dura a mis propias convicciones ideológicas “previas”, enriqueciéndolas de este modo: modificándolas dialécticamente (Anderson, 1975: 20).

Técnicamente, Sastre recurre a elementos del teatro épico, además incluye procedimientos como la presencia funcional de discursos marginales, la conciencia de los personajes de ser personajes y existir en el plano de la realidad y la ficción, la perturbadora conciencia de tener modelos que condicionan el comportamiento, los cuadros con subtítulos como instrumento de interés. Esto no significa que la dramaturgia sastriana haya perdido su compromiso, sino que es un compromiso enriquecido humanamente, polidimensional, un compromiso del desengaño o de un luchador desengañado que ha perdido muchas esperanzas (Villegas, 1993: 266).

Muchos elementos de la tragedia compleja son tomados del alemán Bertold Brecht, como el antiaristotelismo y la narratividad, pero Sastre los ordena de una manera más desenfadada y activa; deja sueltas notas de comicidad, que mitigan los requisitos de la transcendencia, para que el humor destaque la pequeñez del ser humano (Oliva, 1989: 307).

El humor, desde y hacia el personaje, permitirá un acercamiento por parte del público pero el autor se “cebará” tanto en enseñar una comicidad —ora hiriente, ora absurda— que conseguirá el efecto contrario, esto es, que el espectador/lector se aparte, se distancie de unas personalidades que considera ajenas a su vida a su núcleo social más cercano. Comienza así un baile sostenido en un vaivén cerca-lejos que despertará la conciencia del concurrente comprendiendo lo que quiere mostrarle el autor: que la gama de grises es muy amplia y todos participemos de ella, sólo depende del momento y de la situación (García Illana, 2012: 230-231).

Sastre insiste en un teatro dramático porque es menester despertar al espectador de su apatía, para que se emocione, y se reconozca en el personaje representado en la escena. Sólo así es posible que se vea movido a participar en el cambio social. Sastre busca una síntesis entre la concepción dramática y épica del teatro (Van Der Naald, 1973: 20).

Los años sesenta representan en la vida dramática de Alfonso Sastre una década muy importante para nada menos que la liberación de un lenguaje que hasta entonces él trataba de contener en las fronteras de la consideración y de la precisión económica, como si el lenguaje fuera un bien que había que ocultar en términos de transparencia: las palabras cumplirían su función siendo transparentes, haciendo visibles las cosas, ocultándose ellas mismas en su riqueza cotidiana y popular. Quizás de rebelión de las palabras que reclaman su fuero y la notoriedad de su presencia como tales. No se trata, sin embargo, tan solo de un problema de riqueza de un lenguaje que se le impone con su fuerza, sino que al mismo tiempo, y seguramente por las mismas o parecidas razones, las situaciones trágicas que venían siendo la materia de su escritura empiezan a imponerse en su riqueza y su complejidad (Sastre, 1993: 34).

En otro lugar el dramaturgo escribe:

La esclerosis es una enfermedad del lenguaje y no su «naturaleza»; y, precisamente, las artes literarias y el teatro tienen mucho que hacer contra esas fijaciones patológicas que, sin embargo, se producen tanto en el habla cotidiana, como en el habla literaria o científica, y se reflejan y consagran en el nivel del sistema lingüístico, en estrecha colaboración con las academias de la lengua, que actúan a modo de fijador de la vida del lenguaje, que es el habla; resistiéndose siempre a legalizarla y reflejándola siempre con retraso, cuando es que al fin la reflejan (Sastre, 1970: 222-223).

Entre los elementos del espectáculo, además de un nuevo uso sorprendente del humor, introduce una gran diversidad. En la construcción escénica, Sastre propone la segmentación de sus obras en cuadros; con esto intenta la progresión de la intriga lo cual corresponde a una primaria intención dialéctica: añade toda clase de «inventos» escénicos, desde la incorporación del propio autor como personaje del drama, a la proyección en pantallas, pasando por pronunciados efectos de anacronismo, cuando ha lugar, interpolaciones de muy diferente signo, ora reales ora oníricas, y una galería de aportaciones difícilmente imaginables. No se olvida el motivo principal de la producción: el de ser conciencia de su momento, instigador de la cordura y poeta de la locura (Oliva, 1992: 45).

A la ampliación del valor comunicativo de la palabra en la tragedia compleja hay que añadir la del lenguaje escénico. El dramaturgo emplea una gama de lenguajes extraescénicos: el uso del gesto, el de proyecciones, el de la música (con romances, coplas, baladas, saetas y hasta bandas sonoras) (Pérez Stansfield, 1986: 327).

Elba Andrade, además, relaciona esto con el humor:

De la misma manera intervienen lo gestual y la técnica escénica representada en el cambio de escenario, el uso del oscuro, el silencio, los efectos extravagantes que apuntan —por sus implicancias dramático-teatrales— al ya mencionado contraste articulado entre comicidad y tragicidad, risa y perplejidad, seriedad e ironía produciendo cautivantes efectos (Andrade, 1993: 281).

En cuanto a los efectos sonoros, y la fusión de diversos momentos históricos, mezclados, de modo crónico, existentes evidentemente en esta tragedia compleja, no

son recursos nuevos en la obra dramática sastriana, pero presentan ahora un uso muy abundante (Caudet, 1984: 106).

A propósito de estos efectos sonoros y visuales se puede leer:

A la ampliación del valor comunicativo de la palabra hay que añadir la del lenguaje escénico: el uso del gesto, el de proyecciones, el de la música (con romances, coplas, baladas, saetas y hasta bandas sonoras), el de los sonoros (altavoces que lo mismo dan noticias de prensa que anuncian un bombardeo, y hasta los silencios cuya fuerza es, a veces, más intensa que la de la palabra), el de los efectos visuales (con letreros, pancartas, congelamientos escénicos, etc.), el uso de maniquís y el de máscaras (Pérez Stansfield, 1986: 328).

Sastre ha llamado «tecnoteatro» a aquel teatro que maneja las tecnologías. Ese uso se nota, por ejemplo, en la obra *Los hombres y sus sombras*, pero el dramaturgo preferiría la simplicidad en el teatro y confía en el actor como mejor encarnación de lo dramático.

Los escenarios se tecnificaron mucho, y eso estuvo bien, ante el desafío del cine sonoro y sus ritmos espacio-temporales. Pero no se trata de hacer cine, y el teatro mostró su realidad propia con sus actores vivos y presentes, y recuperó su propia vida. Hoy los buenos escenarios gozan de las posibilidades técnicas de sonido e imagen más deseables, pero los actores vivos y presentes siguen siendo el cuerpo y el alma del teatro (Sastre, 2011: 170-171).

Josefina Manchado sintetiza así la amplitud de recursos de nuestro autor, que:

... puede o pretende confirmar la voluntad de ampliación y complejización de una estética mediante la integración de elementos de diversa procedencia, incluso lo vanguardista en el uso de máscaras y marionetas o en escenas crueles y absurdas más propias de un teatro artaudiano (Manchado Lozano, 1985: 207).

En las tragedias complejas, Alfonso Sastre deja el final abierto para que los directores introduzcan los cambios de escena que crean necesario. En este periodo Sastre usa el modo de *collage* si bien con una estructura fuerte. Para Sastre, en una estructura dramática cada paso conduce al siguiente, desde unos vínculos más o menos

fuertes, y con numerosas opciones. Una vez dado esto se puede seleccionar una serie de cuadros, pensar otros enlaces y presentar una obra distinta (Caudet, 1984: 110).

En resumen, este nuevo teatro que Sastre propone, cuyo impacto revolucionario se busca por medio de la desmitificación, la desarticulación irónica de las preconcepciones que puede tener el espectador, constituye una gran aportación al teatro contemporáneo español-europeo (Anderson, 1975: 24).

La innovación más estridente de Sastre es el tratamiento dramático a que somete el factor tiempo. Uno de los fines que el dramaturgo persigue en su obra *La sangre y la ceniza* es el concienciar al espectador de su actualidad temática. La obra está montada por igual y de manera explícita en el pasado y en el presente. Esto lo consigue a través de los anacronismos deliberados que quitan el sabor museal de la obra. Hay que entender las alusiones del autor recitadas en sus personajes y en las acotaciones marginales (San Miguel, 1993: 228).

Sobre la misma obra se puede añadir:

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 (Manchado Lozano, 1985: 206).

En su comentario sobre los elementos incorporados en la obra *El camarada oscuro*, César Oliva señala lo siguiente:

En efecto, lo que empieza siendo en esperpento mezclado de teatro documento acaba como tragedia compleja, con más referentes históricos que nunca, apoyados en técnicas de mostración habitual en este tipo de obras: letreros de presentación, personajes como citas históricas (Romanones, Vázquez de Mella, Dolores Ibárruri, etc.), eso sí, con canciones y bailes populares que marcan un interesante nivel popular (Oliva, 1989: 312).

La agrupación de todos estos elementos la hará el lector/espectador a través de la presencia de Sastre a lo largo de su texto. Esta presencia se halla realizada en las acotaciones en las que se nos dirige de tú a tú para explicarnos la reacción de un personaje, describirnos un movimiento escénico o confiarnos una reflexión. También se hace patente en las diversas referencias que a su presencia lleva a cabo en sus tragedias complejas (Ladra, 2006: 389-390).

En efecto, Sastre utiliza, además del idioma «liberado» de los personajes, lleno de giros populares, de «tacos», incluso de jergas de la germanía actual, otros lenguajes de comunicación: proyecciones de fotografías, bandas sonoras, altavoces, maniquís. Pero también carteles, pancartas, noticias de prensa, juegos de luces, de sonidos, canciones (Ruiz Ramón, 1975: 413).

2.4. El lenguaje de las tragedias complejas

Sastre entiende el lenguaje como instrumento expresivo de las personas implicadas en la acción, es el lenguaje que oímos en el escenario. Y continúa:

Ese lenguaje debe ser «propio» (de las personas y de la situación) y nada más. Esta «propiedad» del lenguaje no hay que llevarla hasta el extremo de considerar que el lenguaje dramático debe ser una reproducción magnetofónica del lenguaje real. El dramaturgo realiza siempre una operación de estilización: se trata de conseguir una condensación muy expresiva. Un buen lenguaje dramático es siempre la condensación en pocas y lucidas palabras de lo que normalmente en la vida se expresa confuso y dilatadamente (Sastre, 1994: 56-57).

El lenguaje de las tragedias complejas no sigue las reglas del decoro del discurso, sea femenino o religioso, empleado como irrisorio. En la obra *La Celestina*, por ejemplo, aparece un lenguaje vulgar incluso en la boca de la abadesa del convento (Melibea) como un refuerzo más de la visión degradada que se quiere presentar de la Iglesia Católica. La utilización del lenguaje marginal como el caló y el éuskara, sirve para enfatizar el lenguaje popular y para dar a conocer estos sectores menos conocidos por el resto de la sociedad (Henríquez-Sanguíneti, 1993: 273).

En sus tragedias complejas, Sastre emplea la libertad del lenguaje, antes presente en algunas de sus obras. En *Oficio de tinieblas* escribe en la «Noticia» que esta obra «significa, como lenguaje, un experimento de «expansión» con relación al lenguaje empleado», y que este lenguaje empleado «no se trata, creo, de un viaje, ni siquiera de una excursión, al «naturalismo», pero sí de una cierta «liberación» del «cuaresmático» idioma que yo solía emplear. Con ello no hago, por supuesto, un experimento de carácter puramente formal: la dilatación —o liberación— se ha producido desde dentro: desde la vitalidad del personaje femenino central y desde la descomposición moral del grupo dramático que presento». También en la obra *El banquete*, el autor alude en la nota 1 a «los saludables efectos de esa liberación» (Paco, 1983: 18).

Como señala Ruggeri Marchetti, especial atención ha merecido al autor la lengua, en un constante esfuerzo orientado a la búsqueda y realización de un lenguaje vivo, popular, sencillo, que representa la oposición contestataria al lenguaje burgués (Ruggeri Marchetti, 1979: 45).

Todo se expresa en un lenguaje llano, nada rimbombante, como aquel que se acostumbraba a usar en la tragedia. Como en nuestro actual discurso cotidiano, los «tacos» y las expresiones malsonantes están a la orden del día. Otro efecto de distanciamiento más, puesto que, hasta hace poco, dichas expresiones estaban prácticamente excluidas de los escenarios. Tan sólo los versos del *Filoctetes* de Sófocles que profusamente se citan en la obra en la traducción de José Alemany Bolufer, le dan cierta «altura» al idioma y aun así, cuando la cita es extensa, como en la última escena del cuadro VIII, Sastre autoriza a los responsables del montaje a suprimirla en cuanto pudiera ser considerada demasiada «convencional» (Ladra, 2006: 389).

El uso libre del lenguaje es un elemento entre los elementos nuevos de la tragedia compleja. La riqueza del lenguaje, evidentemente, es algo nuevo por parte de Sastre, aunque otros escritores han mostrado igualmente dicha riqueza (Caudet, 1984: 106).

El nuevo teatro de Sastre lleva la superación de sus esquemas anteriores, además del enriquecimiento del lenguaje, pasando a mayor libertad de expresión, donde se encuentran dichos populares, “tacos”, incluso la jerga del habla actual y de las clases bajas como los quinquilleros en *El camarada oscuro* (Pérez Stansfield, 1986: 327).

En alguna ocasión había introducido Sastre en sus obras términos de las hablas marginales. Recordemos tan sólo un lejano ejemplo, un fragmento de *El cubo de la basura*.

LUIS.— ¿Cómo te va el negocio?

JUANTTO.— Regular. Ayer atrapé una saña blanca, maldita sea. Y con mucho peligro. Mala suerte.

LUIS.— ¿Vas por el centro?

JUANTTO.— Trabajo en el Metro. A veces no se da mal.

LUIS.— Un día te van a coger y te la cargas.

JUANTTO.— No fastidies. Sé pirármelas a tiempos; si veo que el julay se me resiste, me largo. Voy sobre seguro y a lo fácil. No soy tan tonto. (Sastre, 1965: 52-53).

De lo importante que fue para Sastre la transición hacia una liberación en el lenguaje literario «ya que no propiamente escénico, campo en el que desde el principio empecé siendo ya libre, libre, libre» (Sastre, 1993: 35), da cuenta él mismo cuando habla de la concepción y la práctica de un nuevo tipo de tragedia. Empieza a cristalizar cuando escribe su drama sobre Miguel Servet en 1962, que se llamaría con el tiempo de diversos modos pero particularmente de dos: *M.S.V.* y *La sangre y la ceniza*.

Alfonso Sastre se propone y cuida la calidad artística tanto en los valores estilísticos de su lenguaje dramático como en los efectos plásticos, ofrece un vocabulario enriquecedor en su propósito de “promover un habla más elevada que la suya cotidiana habitual”, pero aunque se declara “al margen de toda tentación moralizante, edificante, didáctica o informativa”, su teatro [...] contiene claros mensajes y lecciones morales, si bien sus valores de emancipación de los oprimidos y de justicia social son evidentemente muy diferentes a los conservadores de la generación inmediatamente anterior (Tejerina, 2007: 67).

Sobre el lenguaje de sus tragedias complejas, Sastre insiste que está de acuerdo con Umbral cuando habla de la aparición de un *neosainete* para definir un teatro de costumbres que recoge el léxico actual de la calle. «Entre lo que sería el sainete

tradicional y el que están creando ciertos autores de actualidad ha habido una fase de largo silencio en la que no se ha recogido ese habla *caliente*». Y añade que es el lenguaje que recogía en *La taberna fantástica* y que lleva en su definición dos conceptos juntos. «Es una palabra ambigua porque hace una alusión a los muchos componentes del habla gitano y caló, pero es también un lenguaje que se emplea en situaciones *calientes* y *tensas* para que el *manús de la cobai* que está allí no se entere. Que los hablantes emplean en situaciones en que se sienten amenazados o vigilados». Sastre cree que este tipo de habla no se ha recogido en el teatro todavía, que es lo que él intenta hacer en su obra. (Torres: 1985).

El dramaturgo madrileño apostilla sobre el lenguaje de su obra *La taberna fantástica* diciendo:

En ese conocimiento van vinculados mi pasión por el lenguaje con mi serio interés por los grupos marginados en particular —como los gitanos y los mercheros (o quinquilleros)— y por la marginación como situación generalizada (Cotrina: 2008).

2.5. La figura del héroe trágico-complejo

La etapa de la tragedia compleja marca un carácter especial respecto al protagonista del conjunto de estas obras. En los dramas del autor que anteceden a los sesenta no se perciben personajes protagonistas, es decir, trascendentes, sino que en ellos se presentan «ambientes sociales relevantes». Sobre la decisión de Sastre y el valor de este cambio, ha dicho:

la idea de una «tragedia compleja» me llegó acompañada de «grandes personajes», empezando por Miguel Servet! Pero no me he planteado por qué. Más bien creo que fueron los grandes personajes los que me condujeron, al estudiarlos y analizarlos, a la «tragedia compleja». ¿En la primera fase exalté la grandeza ignorada de personajes corrientes y en la segunda descubrí la irrisoriedad en la vida de los grandes héroes de las tragedias históricas y mitologías? Seguiré pensando en esto (Sastre, 2011: 172).

Desde sus personajes, Sastre quería una transformación social, «humanizar la existencia diaria de los seres humanos, liberándoles de los rígidos papeles sociales que deforman la vida emocional y la personalidad», lo que produce una imagen alegre y optimista, porque no es fácil conseguir la liberación: «Los personajes liberados pagan su liberación, y el desenlace nos hace comprender que la libertad no se gana dramática y definitivamente, sino que debe redefinirse y reconquistarse constantemente» (Anderson, 1983: T1).

El héroe en la tragedia compleja no es el héroe clásico como en la tragedia aristotélica, ni el de la tragicomedia, ni el de la vanguardia repleto de nihilismo, ni el del teatro Pirandelliano en su aspecto grotesco y esperpéntico, ni tampoco el héroe brechtiano antitrágico. El héroe trágico complejo ha asumido su nihilismo y se halla en trance de superación, cuya toma de conciencia posee un alto componente; es el que asume el carácter trágico (agónico) de la praxis revolucionaria (Pérez Stansfield, 1986: 328).

La complejidad de la tragedia proviene de que el héroe trágico es mostrado en sus limitaciones humanas, sometido a diversas necesidades, enfermedades, etc. que muestran su condición vulnerable, irrisoria, y que lo distraen de la trayectoria inexorable que tendría en la tragedia pura (García Morales, 2008: 43).

El personaje trágico-complejo —dice Sastre, tomando la clasificación de Althusser— es el personaje «centrado-descentrado», que tiene relación profunda con la realidad. Sastre añade que este personaje sería:

Realista frente al idealismo del héroe clásico y frente al materialismo vulgar (o idealismo vulgar) del «héroe» del naturalismo (cuyo ejemplo, para Althusser, es el padre de la obra de Bertolazzi, sobre cuya representación por el *Piccolo Teatro* de Milán montó su ensayo). El personaje de la conciencia abierta (como una herida) a las cosas, a cuya transformación contribuye muchas veces muriendo, destruido por ellas (Sastre, 1970: 114).

El héroe sastreano es un ser vivo y complejo. El elemento trágico no se disuelve, sino que se muestra en sus distintos momentos, pretende un desarrollo no lineal: el resultado de una acción no es, así, debido a voluntades puras escindidas del mundo, sino que

construye él y cohesionan todo un mundo precario donde la vida halla dificultades e intenta salir —sin éxito— adelante (García Morales, 2008: 43-44).

Muchos críticos hablan sobre la identificación de Alfonso Sastre con el protagonista en la tragedia compleja. El mismo Sastre ha declarado:

En Servet pudo haber algo pues era un intelectual sometido a la censura, que no podía hacer nada y, a pesar de todo, persiste en defender sus ideas... Sí, pero nunca en mi vida habrá unas situaciones tan límites como en las de estos personajes, he estado siempre en un nivel más bajo (Caudet, 1984: 109).

El héroe complejo en la tragedia sastriana afirma su vida por medio de una actitud digna y noble que mantiene en algunas tragedias complejas, como en el caso de Miguel Servet, Ruperto, Viriato o Numancia como héroe colectivo, que da significación y justificación a su universo. En cuanto al nihilismo pesimista, este queda superado dialécticamente cuando el héroe trasciende su condición marginal al protagonizar situaciones trágicas, como en el caso de Ruperto o los quinquilleros, Calixto y Melibea, cuya concepción corresponde otorgarla al receptor, a través de un extrañamiento y la identificación con significaciones sociales de lo que está aconteciendo (Pérez Stansfield, 1986: 329).

Un personaje “heroico”, una réplica al *Galileo* de Bertold Brecht que, ante el tribunal de la Inquisición, públicamente desmiente su pensamiento, aunque luego esto se pueda justificar para seguir trabajando. De otra manera no se podía seguir trabajando porque a uno lo matan. Bueno, yo quería oponer la figura de la dignidad incluso frente a la conveniencia práctica de seguir la investigación. Preferible la muerte a decir una mentira pública (Sastre en Caudet, 1984: 101).

Sastre emprende una nueva vía hacia unos personajes más humanos y contradictorios. El autor, autocrítico por naturaleza, se lamentaba de que sus héroes mantuvieron hasta el momento toda la frialdad del arquetipo. Estaba buscando un tipo de héroe contrastado; magnificado por la historia, pero ironizado por sus propias debilidades (Oliva, 1989: 306).

Miguel Servet cojea y llega a la librería de Frellon con mucha hambre, sufriendo de frío. Su preocupación, cuando entra en la librería, no es solo comunicar a Frellon lo que

es de interés para el drama, sino también su necesidad de comer y beber algo, necesidad que también es satisfactoria en el drama (García Morales, 2008: 44).

Entonces, el héroe trágico complejo es el héroe que acepta su humanidad, de modo que, aceptando su pequeñez y su grandeza, trasciende el inmovilismo y lo inevitable trágico a través de la entereza y dignidad que le matizan sus actos y sus reacciones, las cuales realiza venciendo grandes dificultades y manteniéndose fiel a sus ideas aunque con mucha debilidad (Pérez Stansfield, 1986: 328).

El valor del protagonista reside en buena parte en el esperpentismo de su tratamiento dramático. Hay un residuo valleinclanesco propio de las tragedias complejas. Sastre consigue el esperpentismo a través de la realidad física del protagonista, en sí mismo —en el caso de Miguel Servet— grotesco, herniado, cojo e impotente. La propia deformidad histórica, junto a la de su equivalente literario, es lo que desemboca en lo tragicómico, verdaderamente innovación dramática en el teatro sastriano. En el sentido trágico del tema desarrollado que finaliza con la quema de Servet, los ingredientes cómicos posibilitan el reconocimiento del humanismo, hacen menos mítico al héroe, lo desmitifican, así como evitan el distanciamiento épico extremado (Manchado Lozano, 1985: 206).

Sastre utiliza lo grotesco para reforzar la visión del mundo de la sociedad degradada, en que el héroe se convierte en antihéroe. Destaca una decepción por la sociedad y por los principios que la rigen, manifestándose esto por medio de la impotencia masculina y la desmitificación de los valores tradicionales españoles (Henríquez-Sanguíneti, 1993: 274).

Josefina Manchado destaca la conclusión del dramaturgo en su *Anatomía del realismo* respecto a las propuestas de Ramón del Valle-Inclán que dan unos rasgos especiales a la literatura española directamente propiciados por una realidad en sí esperpéntica. Sastre amplía la expresión del protagonista de *Luces de Bohemia*, “España es una deformación grotesca de la civilización europea”, en las siguientes palabras:

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...
(Sastre, 1974: 71).

Los protagonistas de las tragedias complejas ofrecen distintos grados de complejidad y su función dentro de la expresión dramática es la de despertar la conciencia del receptor, espectador y/o lector a través de la lúcida interpretación del significado social de la lucha de estos héroes (Pérez Stansfield, 1986: 330).

La lucha de clases no tiene por qué darse en los términos de una conciencia lúcida y valiente (el héroe) despertadora de los suyos y enfrentada contra la injusticia objetivada de los opresores. La lucha de clases se da típicamente sin héroe puro y conciencia superior, meta-ideológica: es un debate en el seno de la enajenación y la ideología con héroes irrisorios y vulnerables, a las armas del enemigo y a las propias pasiones; y se revela de mil maneras (Sastre, 1970: 36).

Alba Andrade sigue el pensamiento antes fijado de Sastre, considerando que este héroe trágico- irrisorio es el mejor reflejo de:

la realidad de la lucha de clases en la cual frecuentemente no se dan los héroes dotados de atributos «superiores», por el contrario, estos se personifican en seres comunes, vulnerables e irrisorios cuyos rasgos no se ajustan al arquetipo mítico, aunque asuman posiciones heroicas (Andrade, 1993: 280).

En su parte, Mariano de Paco caracteriza la figura del héroe en cuatro obras teatrales que pertenecen al marco genérico de la tragedia compleja, como son *Los últimos días de Emmanuel Kant*, *Revelaciones inesperadas sobre Moisés*, *Demasiado tarde para Filoctetes* y *¿Dónde estás, Ulalume, donde estas?*. De ellos hace esta descripción: «Estos héroes irrisorios nos remiten a una situación final que a la evidente realidad del aniquilamiento físico, impuesto o elegido, añade otro significado de falta de horizontes, de sinsentido y de absurdo, que excede tan singulares casos» (Paco, 1993: 300).

Buena muestra de ello es el propio Larrea/Filoctetes, el único «héroe» de la función en cuanto tan sólo él, aunque continuamente rebotado de uno a otro lugar, tendrá la posibilidad de elegir. Su decisión de rechazar la reinsertión [...] es de naturaleza moral (Larrea quiere vivir su verdad por muy desagradable que ésta sea), pero, dada la amnesia histórica de la sociedad en la que la toma (y de la que es buena muestra su antiguo compañero, el ministro Jaramillo), esta elección de

asumir el pasado se convierte de inmediato en una toma de postura política (Ladra, 2006: 389).

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 (Manchado Lozano, 1985: 204).

2.5.1. Miguel Servet como héroe trágico-complejo

El español Miguel Servet mantiene una serie de virtudes morales y humanas que completan su personalidad: es pacífico, amante de la Biblia, protestante de corazón aunque no de hecho, sabio generoso, hombre genial y observador agudísimo en todas las partes del saber (San Miguel, 1993: 224).

Miguel Servet, como héroe trágico-complejo, porta además una serie de elementos anacrónicos contradictorios. Físicamente es endeble e irrisorio con un carácter dotado de las flaquezas particulares de los humanos —la amargura, la tristeza, el miedo—, y al mismo tiempo defiende sus actos hasta el final como un ser humano lleno de valores que se guarda fiel a su ideología y sus opiniones hasta el último instante. Así hace un acto de afirmación de su propia dignidad al superar sus limitaciones (Pérez Stansfield, 1986: 330).

Un personaje muy entero, muy heroico, una especie de hombre que llegaría a la muerte con una gran serenidad y sería como una especie de modelo científico incontaminado. [...], el personaje resultaría tan lejano, tan estimable, tan maravilloso en su rechazo de todo condicionamiento, tan modélico, [...], tenía que ser un humano, con muchas debilidades, con muchos problemas y que, entonces, la tragedia tenía que tener un carácter mucho más complejo del que yo le había otorgado hasta entonces como, por ejemplo, en *El pan de todos* (Sastre en Caudet, 1984: 101).

El héroe en *La sangre y la ceniza* se presenta mucho más complejo. Así puede observarse en las cuatro dimensiones principales que el autor destaca de su Servet: hombre privado, médico, teólogo y ciudadano (San Miguel, 1993: 229).

Servet es médico, sale de España perseguido por la Inquisición, por el motivo de publicar su libro *De los errores acerca de la trinidad* y el hecho de que todas las iglesias reformadas lo declaren hereje. Reside en Francia clandestinamente, allí escribe su obra *La restitución del cristianismo* donde expone su teoría de la circulación pulmonar de la sangre.

Después es condenado por la Inquisición católica a su primera prisión pero puede escaparse. Aparece en Ginebra, ciudad donde gobierna su enemigo histórico Calvino. Apresado por la Inquisición calvinista, esta lo somete al juicio de Calvino y termina quemado vivo por su postura antitrinitaria y panteísta.

El drama *La muerte en los labios*, de José Echegaray, en el año 1880, es la primera versión dramática sobre Servet. Esta obra presenta también un Servet muy idealizador: cumple sus deberes profesionales hasta a favor de sus enemigos, es creyente hasta llegar a místico y mártir que acepta su destino por respetar la verdad y que se mantiene fiel a sí mismo hasta el final de la vida. Es un individuo excepcional adornado de cualidades no menos excepcionales (*Ibid.*: 225).

El personaje de Miguel Servet en la obra sastriana contiene los elementos contradictorios que definen la heroicidad complejizada. Estos elementos saltan a la vista desde el comienzo; el diálogo humorístico entre Servet y Frellon en el primer cuadro revela la educación de los interlocutores (Frellon no puede hablar libremente, tiene miedo de la censura) que produce el efecto de la represión. Además, lo que hace Servet de sí mismo, es ridiculización (Pérez Stansfield, 1986: 331).

A Miguel Servet, el protagonista de *La sangre y la ceniza*, lo presenta no sólo como el gran hombre que se enfrentó con la Inquisición de la institución calvinista (proyectada como una forma de fascismo), sino como ser grotesco —andaba mal por su cojera, tenía cierta impotencia sexual, etc.—. Con lo cual no niega Sastre la heroicidad de Servet, sino que la valora, la hace más humana y creíble (Oliva, 1989: 306-307).

Los elementos anacrónicos de la grandeza y la pequeñez del héroe trágico-complejo se revelan evidentemente en la escena final de la obra. En cuanto Servet se ve obligado a subir a la hoguera, no se muestra capaz, lo elevan por medio de un gancho de carnicero, enganchándosele por el cuello, vomita y se cae como un muñeco de trapo, gritando “misericordia”. Luego le ponen una corona de azufre en la cabeza, sus dientes entrechocan y da un grito de horror. Al prender la corona y la leña, dice la acotación: “*¡Es el viento! ¡Sopla del otro lado y aparta el fuego; no le prende bien!*; y el español grita *¡Cabrones! ¡Cabrones! ¿Con todo lo que me habéis robado y no habéis tenido para leña? ¡Socorro! ¡Socorro!*”.

La identificación catártica que viene del horror y la piedad que el espectador/lector siente es continuamente interrumpida por la constatación del estado de terror de Servet o por sus propias imprecaciones a los verdugos. Al final, cuando de nuevo vamos a identificarnos con el martirio del héroe, la acción es interrumpida por los mismos actores; “*¡Corten! ¡Ya es suficiente! ¡Corten! ¡Retírense todos los actores de escena! Vamos al epílogo*”. Durante el curso del auto de fe, uno de los presidentes de la ejecución le invita a que se retracte de sus errores; Servet contesta reafirmando su posición. Este es el momento en el que el héroe se cubre de grandeza para recuperar su dignidad, al defender sus ideales hasta el fin (Pérez Stansfield, 1986: 331).

Miguel Servet, el personaje histórico, representa para el autor el modelo de un héroe humanizado (casi antihéroe). El grado de humanismo aparece en el drama en momentos que destacan la debilidad de Servet frente a determinadas situaciones. Buen ejemplo al respecto se ve en la escena en que Servet es arrastrado a la hoguera completamente desfallecido; el personaje se acerca al público y éste reacciona eficazmente a la defensiva contra el sistema opresivo que basa su poder en la práctica de la tortura y la condena sistemática; el espectador se predispone a captar el contenido del drama (Manchado Lozano, 1985: 206).

Campbell considera el héroe moderno modelo ejemplar para una reforma de la sociedad degradada actual. Así pues, la intención de Sastre encaja en lo que deben ser las relaciones entre la tragedia y el protagonista moderno en aquella sociedad. El héroe complejo resulta ser una respuesta a los sufrimientos que afectan al hombre, una respuesta dialéctica que salva la sociedad de los extremos destructores de las

vanguardias y de los fueros idealistas y de la pureza que dominan la tragedia clásica (Pérez Stansfield, 1986: 329-330).

Sastre estaba viendo que la historia de Servet era muy significativa, que con su debilidad no rectificaba su ideología, pues es un ser humano como los otros, pero no llega a aceptar el decir públicamente algo con lo cual él no estaba acuerdo. Esto le da una mayor grandeza (Caudet, 1984: 102).

A las anteriores debilidades biológicas de Servet se añaden otras a nivel psíquico. El bautismo anabaptista, lejos de fortalecer a Servet lo deja con sus flaquezas habituales. Ya su misma promesa de resistir si fuese necesario, incluso la tortura para defender los principios de dicha «comunidad secreta» lo autoridiculiza en los siguientes términos: «Así lo haré, si llega el caso, con la ayuda de Dios, si es que me asiste en ese trance que ojalá, hablando sinceramente, no llegue a suceder jamás ni por asomo» (San Miguel, 1993: 230).

Sobre el héroe moderno del siglo XX, Joseph Campbell dice:

Man is the alien presence with whom the force of ego is must come to terms, through whom the ego is to be crucified and resurrected, and in whose image society is to be reformed...

The modern hero [...] cannot, indeed must not, wait for his community to cast his slough of pride, fear, rationalized avarice, and sanctified misunderstanding 'Live', Nietzsche says, 'as though the day were here'. It is not society that is to guide and save the creative hero but precisely the reverse" (Pérez Stansfield, 1986: 329).

Los misterios y los símbolos que dominaban el mundo antiguamente han perdido el control sobre el hombre moderno. De este modo, el dramaturgo debe confiar en su personaje. La sociedad moderna es muy sofisticada y el ser humano se ha dado cuenta de su insignificancia, lo que causa que el héroe moderno no pueda ser noble o tenga importancia. Sería un absurdo (*Ibid.*: 329).

Sastre intenta quitar a Servet la aureola del héroe clásico desde su primera aparición en el escenario. En la acotación del primer cuadro de la obra, el autor describe al protagonista como «un hombre desgarbado y pálido [que cojea y que le cuesta un gran

esfuerzo caminar]», los defectos físicos culminan en la autoconfesión del propio personaje de que además de cojo es impotente, lo que remacha las intenciones antiheroicas que persigue el autor. Cuando Servet llega a Ginebra, y se dirige a la iglesia de San Pedro mientras predica en ella Calvino, la cojera reaparece como elemento ironizante y distanciador (San Miguel, 1993: 229).

El grotesco del personaje, en su apariencia física, en su actitud de víctima aterrorizada que reclama misericordia entre vómitos, [...] ofrece un tratamiento humorístico plenamente equilibrado con el tono trágico general (Manchado Lozano, 1985: 206).

Lo que afirma la escritora Josefina Manchado se muestra en más de un lugar en el drama, basta recordar el cuadro II de la segunda parte, que se desarrolla «En la posada de la Rosa», igualmente el de la lectura de Maugirón de las anotaciones de Servet al libro *Instituciones* de Calvino en la primera parte de la obra.

Servet es el verdadero héroe, para lo cual tiene que ser desmitificado. La desmitificación no se produciría negando su heroísmo, sino valorándolo, puesto que se trata de una acción que se realiza venciendo todo tipo de debilidades.

2.5.2. *El héroe en Crónicas romanas*

Sobre el héroe en sus dos obras, *La sangre y la ceniza* y *Crónicas romanas*, ha dicho Sastre:

Está otra vez el héroe irrisorio. Tenemos en la primera parte un héroe irrisorio individual que es Viriato y en la segunda parte un héroe irrisorio colectivo que es la pequeña ciudad de Numancia frente al Imperio romano. Viriato y Numancia son tan irrisorios ante el Imperio Romano como el pobre Miguel Servet frente a la institución calvinista. Es una situación imposible que tiene que terminar en la muerte, en una tragedia (Caudet, 1984: 108).

Viriato es el héroe irrisorio en *Crónicas romanas*, guerrillero al tiempo *terror romanorum* y hombre de árido carácter, mal hablado, físicamente cojo. Las luchas populares contemporáneas están metaforizadas detrás de la ciudad de Numancia, desde Vietnam a América latina (Oliva, 1989: 309).

La figura de Viriato, pastor lusitano y *terror romanorum*. Yo me complací mucho en presentar a Viriato, después de esa imagen del *terror romanorum* como un hombre mal hablado, medio cojo, como el héroe más irrisorio posible, y, sin embargo, un verdadero héroe que causa verdaderamente un terror a los romanos. Por eso hago que su muerte sea gran enseñanza. Porque piensan que no lo han matado y lo matan mil veces hasta que quedan solo unos despojos. Es la presentación del héroe grandioso, pero grandioso desde su irrisoriedad (Sastre en Caudet, 1984: 108-109).

Sastre piensa que los personajes trágicos existen en dos situaciones concretas, a las que llama A y B, y en ambas son hombres moralmente normales. En la situación A llevan el carácter: se quieren o se estiman y no odian; se hacen daño sin querer (fatalidad). En la B son torturados por una entidad superior a ellos y bajo cuyo doloroso dominio se encuentran sin posibilidades de salida.

Ahora bien, en las obras trágicas colectivas, como en el caso de *Crónicas romanas*:

Se dan, desde luego, la forma situacional A pura (es decir, sin que se remita el problema de la culpabilidad a un plano trascendente a los personajes trágicos), o la forma situacional B pura (en la que no hay enfrentamiento entre los personajes, sino de todos ellos, como colectividad, contra este poder trascendente a ellos: una fábrica, una institución, el capitalismo y hasta, en algunos casos, Dios). Esta forma situacional B pura es muy frecuente en los dramas de significación socialista (Sastre, 1994: 23-33).

La orientación hacia una perspectiva social admite mostrar a “héroes colectivos” sean grupos sociales o individuos unidos por un nexo común que, generalmente es el responsable del efecto trágico. El héroe trágico-complejo sea individual o colectivo aparece ninguneado en estas obras y para lograr el efecto de menosprecio recurre a dos recursos indispensables: el humor y el lenguaje (García Illana, 2012: 230).

2.5.3. *Ruperto en el papel trágico-complejo*

En *El camarada oscuro*, Ruperto es el soldado desconocido, representa el héroe trágico-complejo, por lo que demuestra revolucionariamente, luchando incansablemente

a lo largo de su vida, lo que afirma el heroísmo y la grandeza trágica. La complejidad de Ruperto viene desde unos aspectos contradictorios, que permanecen con él, están asociados a su vida como soldado, a su toma de conciencia de unos ideales revolucionarios que constituyen el centro de su existencia, y por los cuales lucha hasta el fin (Pérez Stansfield, 1986: 331-332).

Según César Oliva, estamos ante otra tragedia compleja, en donde el héroe es el soldado revolucionario desconocido, anónimo, que jamás aparecerá en los libros de historia, pero sí la hará posible (Oliva, 1989: 312).

En el drama, Sastre concentra su atención en el individuo más que en la fábula o en el contexto externo. La actuación de Ruperto es la que marca la diferencia. El héroe no tiene que mostrar nada, puesto que su código de honor así lo estipula; el héroe sopesará la situación e incluso se plantea salidas que puedan beneficiarle. El héroe trágico aquí se humaniza para lo bueno y para lo malo, ya que el poseer un código moral maltrecho no sólo es objeto de burla o escarnio a veces, sino podría confundirlo con un antihéroe incapaz de encontrar solución (García Illana, 2012: 224).

2.5.4. Rogelio como héroe trágico-complejo

Rogelio es el protagonista de *La taberna fantástica*, obra escrita en 1966. Este protagonista en su sentido representa el héroe colectivo de los quinquilleros. Tal vez es el personaje más complejo que los del resto de las tragedias complejas sastrianas. Es marginado, condenado a la alienación, por su condición social. Pertenece a la clase baja del pueblo español. Así pues, la marginalidad es el elemento condicionador de esta tragedia de quinquis. El lenguaje marginal tomado de la germanía, o del caló, o del argot carcelario, o del vulgarismo, actúa como principal especificador de la injusticia que recibe su grupo social (Pérez Stansfield, 1986: 333).

Rogelio, el hojalatero o el estañador, es prototipo de *antihéroe irrisorio*. Quizá esa suma de intenciones (antihéroe e irrisorio), junto al aristotelismo de la acción, puedan parecer oponentes de una moderna vía para la tragedia compleja; Rogelio marca, con su sencillez, uno de los puntos básicas de la dramaturgia de Sastre al conseguir condensar, con admirable sintetización, los primeros elementos

marginales ordenados en sus intenciones con auténtica categoría artística (Oliva, 1989: 309).

El *héroe irrisorio* no es aquí únicamente un personaje determinado (como Miguel Servet en *La sangre y la ceniza* o Ruperto en *El camarada oscuro*) sino una colectividad, la de los quinquilleros (sin negar, desde luego, la preponderancia de Rogelio y del Carburo), que protagoniza unas situaciones trágicas, con momentos grotescos y esperpénticos, a las que el espectador ha de dar un sentido general (Paco, 1993: 240).

La marginalidad de Rogelio se manifiesta a lo largo de la acción. Es acusado de un crimen que no ha cometido, se desenvuelve en la taberna medio borracho, y quería ir al entierro de su madre a pesar de que la guardia civil le persigue. La violencia y la intranquilidad prevalecen en sus actos a lo largo del drama. Cuando llega El Carburo a pedirle cuentas a Rogelio por haber difamado a su mujer, todo conduce a que El Carburo acuchilla a Rogelio, huye, y se convierte en otra víctima (Pérez Stansfield, 1986: 333).

El enfrentamiento Rojo/Carburo que había de desembocar en la muerte de uno de los dos personajes, se había «solucionado» pacíficamente y «dadas las circunstancias» y el carácter bravucón de ambos en los finales de la primera parte: «Carburo: (*Comprensivo.*) Lo primero es lo primero, también es verdad. Lo nuestro ya se resolverá entre hombres cuando usted salga de lo suyo, y si hay que partirse la cara, se la parte uno, y si un día le tengo que pegar una hostia, pues se la pego, y si le tengo que chinár el bul, pues se lo rajo» (Díez Mediavilla, 1993: 244).

Los acontecimientos con los que Sastre pone el final a la obra transcurren rápidamente: El Rojo quería defender a su padre con quien mantiene unas relaciones de abierta y manifiesta hostilidad; Ciriaco no ha sido agredido, razón por la que la actitud de El Rojo no encontraría explicación razonada. El Carburo intenta impedirle atacar a Loren; tras la agresión a El Carburo, Rogelio le cita como si fuera un toro a quien se dispusiera a clavar banderillas (*Ibid.*: 245).

En el Epílogo, se presenta la visión fantástica de la verdadera muerte del héroe, causada en una siniestra corrida de toros por los fantasmas que representan los males:

hambre, terror, incultura, sufrimiento, enfermedad, frío. Rogelio es ejecutado por ellos, y se escucha el “Olé”, probablemente de toda la sociedad cómplice y culpable de esa cruel tragedia. El protagonista queda redimido y la sociedad condenada. Rogelio muestra su naturaleza de víctima de una sociedad que le ha robado la posibilidad de su dignidad trágica (Pérez Stansfield, 1986: 334).

El Epílogo [...], hace comprender al espectador que el hecho trágico que acaba de presenciar (la muerte de Rogelio) es sólo un reflejo de una más amplia tragedia, la de ser quinquillero en una sociedad determinada. El distanciamiento reflexivo ante lo sucedido, al igual que la fantasía soñada anterior, debe conducir a una toma de conciencia (que supere, incluyéndola, la tradicional catarsis) de la verdadera opresión que el medio social ejerce sobre esos seres marginados, si bien no siempre inocentes (Paco, 1993: 239).

La fusión de la realidad teatral realizada en la primera muerte del héroe con la ficción metateatral y alegórica en su segunda muerte, es decisiva para que el espectador/lector pueda captar fácilmente el “profundo significado” de las dos muertes dramatizadas. Así se puede lograr la dialéctica de la superación de una sociedad degradada, que efectivamente necesita la revolución para lograr salvarse y recobrar su dignidad (Pérez Stansfield, 1986: 334).

El encadenamiento de acciones que concluye cuando, después de una agria reyerta, el Carbuero apuñalaba de manera fortuita a Rogelio, desemboca en esta tragedia quinquillera, apenas comprensible para nosotros en su totalidad por la distancia que de esos modos de vida nos separa. La «sangrienta pajarraca» hace patente una desacostumbrada realidad, de ahí su carácter *fantástico* que complementa el creado por medio de la construcción dramática (Paco, 1993: 239-240).

En la tragedia compleja en general y *La taberna fantástica* particularmente, se halla un héroe grotesco, relacionable con el del esperpento valleinclanesco, pero Sastre no somete a la realidad a un proceso de deformación sistemática, sino que ofrece una realidad «realmente deformada» hasta lo grotesco. Se puede organizar el componente esperpéntico en tres niveles distintos y complementarios: el conjunto de las figuras en general y el héroe en particular, la acción y su desarrollo y el lenguaje dramático. El ambiente de la obra está integrado por un grupo humano extraído de un lumpen

suburbial y envilecido por la miseria, la ignorancia y la brutalidad, fruto de un entramado social que genera burdas caricaturas y crueles deformaciones del ser humano (Díez Mediavilla, 1993: 243).

2.5.5. *El héroe en Jenofa Juncal*

Jenofa Juncal como héroe trágico-complejo culmina su trayectoria con la tortura agónica, con la que desaparece la gratuidad y absurdo en su actitud desafiante. Destaca el *grado de conciencia* de sus actividades aunque el resultado es negativo. Revela su perfil trágico-complejo a través de su actitud que no se reviste ni siquiera en la muerte con la «pureza» del halo heroico sino que se muestra como un ser vulgar, vulnerable y risible. Esto aparece evidentemente en su intervención:

¡Matadme ya, malditos españoles! Yo soy una gitana y vasca por más señas...
Muerdo en euskara y en caló, que es lo mío (Sastre, 1986: 211).

Alfonso Sastre vuelve a su tema de la enajenación de los grupos marginales. Jenofa es marginada por ser mujer, gitana y vasca. Sus actos de terror van dirigidos contra el mundo que la ha victimizado:

JENOFA.— Era un jundo. Se le veía el tricornio a la legua. Le hice de
todo, en plan mantis religiosa.

PEDRO.— ¿Qué es eso?

JENOFA.— ¡Mantis religiosa! ¿No sabes? Lo decía el *Diario Vasco*

cuando eso de la entrevisté que me hicieron, pero luego, ya verías,
intoxicación: que si monstruo, que si no se qué.

PEDRO.— (*Comprensivo al fondo*) Es verdad. Siempre dicen lo mismo de
nosotros.

JENOFA.— Marginados que somos (*Ibid.:* 47).

El drama está inspirado en la obra de Vélez de Guevara *La serrana de la vera*, que cuenta también cómo una mujer que es violada se refugia en el monte y desde allí da muerte a todo hombre que se cruza en su camino hasta que le da muerte a ella la Santa Hermandad. En la obra, la protagonista es una gitana de Irún, el violador un policía, el monte es Jaizkibel, y es la Guardia Civil la que acaba con la vida de los dos protagonistas que se reconcilian en un reencuentro final (Torres: 1993).

La evolución del héroe en la tragedia sastriana ocasionó más de un dolor de cabeza puesto que nuestro dramaturgo, sin desmerecer la tradición, quiso establecer un punto y aparte con fenómenos como el esperpento e incluso con el género tragicómico. Evitar que los espectadores no enmarcaran ciertas acciones en casillas equivocadas fue prioritario para Sastre que, por otra parte, disfrutó del camino hasta conseguir sus mejores *tragedias complejas* (García Illana, 2012: 225).

CAPÍTULO TERCERO

ANÁLISI DE LA OBRA *M.S.V. (O LA SANGRE Y
LA CENIZA)*

3. ANÁLISI DE LA OBRA M.S.V. (O LA SANGRE Y LA CENIZA)

3.1. Segmentación

Sec. 0. Destrucción de una estatua de Miguel Servet por algunas personas.

Sit. 1. Unos soldados derriban una estatua de Miguel Servet.

Sit. 2. Se oye grandes risas que se van disolviendo, hasta quedar sólo una risa de un hombre.

Sit. 3. En una pantalla aparecen las siguientes frases: *La estatua era de Bronce; Los ocupantes, solícitos, la fundieron; Para contribuir a hacer cañones y así guardar el orden público.*

Sec. 1. El primer encuentro entre Miguel y Frellon en la librería de este en Lyon.

Subsecuencia 1.1. Miguel y Frellon se reconocen.

Sit. 1. Frellon no reconoce a Miguel y se niega a hablar con él.

Sit. 2. Miguel anuncia que está buscando el señor Frellon, el propietario de la biblioteca.

Sit. 3. Frellon va a cerrar la puerta, pero Miguel se lo impide con el pie, y se identifica como gente de oficio.

Sit. 4. Frellon duda en la declaración de Miguel y le pregunta qué quiere.

Sit. 5. Miguel pide que Frellon abra la puerta para entrar.

Sit. 6. Frellon expresa sus temores de asaltos, robos y crímenes por las noches y le solicita que se marche.

Sit. 7. Miguel pregunta si es el señor Frellon o un servidor. Y Frellon le ratifica que es él mismo.

Sit. 8. Miguel se siente muy contento y le pide entrar en la sala. Los dos acceden a la sala y tras presentársele Miguel, se sientan y empiezan la conversación amistosamente.

Subsecuencia. 1.2. Frellon preguntando a Miguel.

Sit. 1. Frellon después de reconocer a Miguel como autor de un libro que tiene en su librería, le da la bienvenida y le pregunta de dónde viene, qué es de su vida y cuál es el motivo de que esté en Lyon otra vez.

Sit. 2. Miguel le responde que acaba de llegar de Paris, que va a quedarse algún tiempo en Lyon, y espera que Frellon le ayude para un trabajo. Así siguen la charla sobre las dificultades de trabajar en el campo de la edición de libros.

Subsecuencia 1.3. La enfermedad de Miguel.

Sit. 1. Frellon ofrece vino a Miguel como excusa para cambiar la conversación y le pregunta por cierta palidez que ve en su cara.

Sit. 2. Miguel informa que está sufriendo de una hernia que le produce cojera. También expresa su disgusto hacia la policía y los miembros de la Santa Inquisición, llamándoles hijos de puta.

Subsecuencia 1.4. El miedo de Frellon.

Sit. 1. Frellon manda a Miguel que se calle, que le asustan sus palabras. Siguen bebiendo sus copas de vino. Frellon se marea.

Sit. 2. Miguel le pregunta qué le ocurre. Frellon le expresa a Miguel que no va a contarle nada a su hija sobre su enfermedad.

Sec. 2. Miguel Servet trabajando en la corrección de unas pruebas.

Sit. 1. Entra Daniel y le dice que Frellon ha empeorado y quiere hablar con él.

Sit. 2. Daniel le informa que acaba de llegar un médico, y los dos van a verle.

Sec. 3. Incorporación de Miguel y Daniel con el doctor Sanguino y Frellon.

Sit. 1. Diálogo entre el doctor Sanguino y Frellon en el que el doctor Sanguino le presenta sus explicaciones y recomendaciones a Frellon.

Sit. 2. Miguel saluda al doctor Sanguino y emite sus opiniones sobre el caso de Frellon.

Sit. 3. El doctor Sanguino se informa sobre la personalidad de Miguel.

Sit. 4. Miguel le dice que él trabaja en la librería de Frellon como corrector de pruebas, además de obtener el título de medicina por la Sorbona.

Sit. 5. Miguel y el doctor Sanguino discrepan en su opinión sobre el caso de Frellon.

Sit. 6. Frellon elige las recomendaciones de Miguel.

Sit. 7. Diálogo entre Miguel y Frellon. Este cierra los ojos y Miguel sigue trabajando con sus papeles.

Sec. 4. La experiencia de Miguel en “la obra de sangre”.

Sit. 1. Miguel Servet explica a Daniel los estudios sobre la sangre del cuerpo humano que ha realizado en un cadáver.

Sit. 2. Miguel pregunta sobre el ruido proveniente de la calle. Daniel le dice que es la ronda que pasa.

Sec. 5. El bautismo de Miguel Servet.

Sit. 1. Juan el anabaptista anuncia que Miguel ha sido bautizado por completa y libre decisión.

Sit. 2. Miguel está tiritando, y Juan le dice que aguante hasta terminar la plática.

Sit. 3. Miguel insta a Juan que siga su plática para finalizar lo antes posible.

Sit. 4. Preparan un biombo para que Miguel se cambie de ropa. Juan sigue su plática dirigiéndose al público.

Sit. 5. Miguel termina de vestirse. Juan llama a Miguel que ingrese como nuevo miembro en su templo, y le insta a guardar secreto, propagar sus ideas de salvación y resistir la tortura. Miguel lo promete.

Sit. 6. Miguel y los otros se arrodillan. Juan da el nombre de Eloy a Miguel. Y rezan todos.

Sit. 7. De pronto se oyen silbatos policiales y una puerta se derrumba. Juan recomienda que no ofrezcan ninguna resistencia.

Sec. 6. La entrada de los soldados.

Sit. 1. Los soldados golpean con las culatas a los hombres.

Sit. 2. Algunos hombres son detenidos, entre ellos Miguel.

Sec. 7. La visita de Sebastián a Miguel en la cárcel.

Sit. 1. Entra Sebastián y llama a Miguel para que despierte.

Sit. 2. Miguel no tiene gana de despertarse. Estaba soñando.

Sit. 3. Sebastián trae la noticia de la libertad de Miguel.

Sit. 4. Miguel le pregunta quién es. Sebastián le dice que es Doctor en Letras y amigo de Juan Frellon, que quiere que vayan a su casa.

Sit. 5. Sebastián llama al carcelero y le presenta la orden de puesta en libertad de Miguel.

Sit. 6. El carcelero abre la puerta y le dice a Miguel que es libre.

Sec. 8. En la casa de Frellon, Miguel y Sebastián discuten sobre las ideas teológicas que Miguel expone en sus libros.

Sec. 9. Miguel está en un sótano, donde yacen los enfermos de la peste.

Subsecuencia 9. 1. Miguel se informa sobre el estado de los enfermos.

Sit. 1. Miguel pregunta a un viejo enfermo sobre el tratamiento que se sigue con ellos. El viejo anuncia a conocer que nadie viene a verlos, por miedo al contagio al respirar el mismo aire.

Sit. 2. Miguel le pregunta por qué está ahí, cuando no parece enfermo. El viejo dice que Dios salvó a su hijo de perecer de unas fiebres malignas y está cumpliendo una promesa.

Sit. 3. Miguel le informa que morirá si persiste en este cumplimiento. El viejo le dice que no hay más razones que cumplirla.

Sit. 4. Miguel pregunta qué se hizo con los enfermos alojados en el edificio. El viejo aclara que la mayoría de ellos han muerto.

Subsecuencia 9. 2. La enfermedad de Daniel.

Sit. 1. Daniel grita. El viejo se le acerca y lo amordaza.

Sit. 2. Miguel lo libera de la mordaza. Y le pregunta cuándo comenzó su enfermedad. Daniel le dice que lleva dos semanas.

Sit. 3. Miguel le pregunta a Daniel quién es. Daniel reconoce a Miguel. Pero éste hasta ahora no acababa de reconocerlo, aunque le parece muy familiar.

Sit. 4. El joven le dice que es Daniel, el mozo de la librería de Frellon.

Sit. 5. Miguel grita, dice a Daniel que no se deje morir. Lo ayuda a levantarse.

Subsecuencia 9. 3. La detención de Daniel.

Sit. 1. Daniel cuenta que la policía le detuvo en Ginebra acusado de propaganda ilegal y de celebrar reuniones clandestinas, y fue torturado cruelmente.

Sit. 2. Miguel le pregunta si la política era su verdadera vocación.

Sit. 3. Daniel se declara apolítico pero al mismo tiempo confiesa haber expresado alguna crítica ideológica. Le dieron una paliza y le abandonaron en un camino. Cuenta la situación en Ginebra, donde Juan Calvino se ha hecho dueño de la ciudad como dictador.

Subsecuencia 9. 4. Las soluciones ante la peste.

Sit. 1. Daniel informa a Miguel cómo y quién hace los diagnósticos de peste y cómo se decreta el ingreso de estos enfermos en estos sótanos.

Sit. 2. Daniel le explica cómo nadie se acerca ahí por temor al contagio.

Sit. 3. Miguel solicita la ayuda de Daniel para distribuir a los enfermos en distintas salas según la gravedad de la enfermedad y particularizar a cada enfermo su tratamiento. Daniel le dice que puede contar con su ayuda.

Sit. 4. Miguel quiere ir a ver al Arzobispo y luego regresar acompañado con alguna asistencia. Daniel desea el regreso de Miguel.

Sec. 10. Un Rapsoda canta la balada (“de que todo tiene su final”), en la que se repite la idea del fin de la peste.

Sec. 11. En la casa de Viena, Miguel está cosiendo un manuscrito.

Subsecuencia 11. 1. Imprimir la obra de Miguel.

Sit. 1. Entra Baltasar sin que nadie lo vea, según las instrucciones de Miguel.

Sit. 2. Miguel quiere que se imprima una obra de forma clandestina, y pretende que Baltasar se encargue de su edición.

Sit. 3. Baltasar quiere saber el nombre del autor de la obra. Miguel le informa que el autor es él, pero quiere firmarla con unas siglas, M.S.V., y no con su nombre.

Sit. 4. Baltasar lee el título de la obra y Miguel le confirma que se trata de una reprobación contra la llamada “Institución” de Juan Calvino. Baltasar discute con él por el peligro que puede conllevar su participación en esta edición.

Subsecuencia 11. 2. La negociación.

Sit. 1. Baltasar pide dinero para poder empezar y Miguel desea un descuento.

Sit. 2. Baltasar hace un descuento del tres por ciento. Los dos se dan la mano. Miguel le invita a tomar vino y llama Benito, solicitándole vino y comida.

Sit. 3. Entra Benito y les ofrece platos para elegir.

Sec. 12. La denuncia.

Subsecuencia 12. 1. El aviso de Benito.

Sit. 1. Benito llama a Miguel a la puerta de sus habitaciones.

Sit. 2. Sale Miguel, y Benito, excitado, le pregunta sobre la cantidad de los ejemplares de su libro pendientes de repartir, porque ha habido una denuncia, según la información enviada por Baltasar.

Sit. 3. Miguel pide a Benito que cierre la puerta, y no abra hasta que él le diga.

Subsecuencia 12. 2. La quema de papeles.

Sit. 1. Sale Benito. Miguel quema algunos papeles comprometedores.

Sit. 2. Monólogo de Miguel donde expresa sus dudas sobre la denuncia y en el que piensa que sólo Calvino sabe que él sea el autor del libro.

Sit. 3. Benito llama a Miguel, y lo informa de que la policía ya ha llegado y se ha colado en las dependencias. Miguel expresa que no tienen nada que ocultar.

Sec. 13. Un Comisario y un Agente investigan a Miguel.

Subsecuencia 13. 1. El interrogatorio de Miguel.

Sit. 1. El Comisario anuncia que traen un asunto urgente.

Sit. 2. Miguel finge que no sabe de qué se trata. Le dice que su casa está abierta para todos, sanos, enfermos...

Sit. 3. El Comisario le dice que no es ése el objeto de su visita. El Agente aprovecha para quejarse de mareos y algunos picores en la piel.

Sit. 4. El Comisario interrumpe al Agente diciendo que no vienen por ese motivo, sino que son policías y desean saber si Miguel es el autor del libro del que le muestran una página.

Sit. 5. Miguel intenta coger el libro pero el Comisario lo retira.

Sit. 6. El Agente empieza el registro domiciliario mientras el Comisario investiga en la casa, y descubre la quema de papeles. Pregunta a Miguel sobre lo sucedido.

Sit. 7. Miguel le dice que son notas de sus deudores. Tratando de cambiar el tema, pide ver el papel que lleva el comisario. Aparenta no conocerlo y no se reconoce como autor.

Subsecuencia 13. 2. Hallazgo de la obra.

Sit. 1. El Agente encuentra un ejemplar del libro. Miguel dice que es una obra legal, que se defendió con ella de los médicos de Paris, cuando le acusaban de Astrología judiciaria.

Sit. 2. El comisario decide llevarse el libro.

Sec. 14. **La visita de Maugiron.**

Subsecuencia 14. 1. La acusación contra Miguel.

Sit. 1. Entra Benito. Informa que Maugiron quiere ver a Miguel en una visita medio oficial.

Sit. 2. Maugiron saluda a Miguel, expresa sus preocupaciones por Miguel, planteándose muchas cuestiones sobre las relaciones entre ellos. Miguel siempre responde que sí.

Sit. 3. Pese a esta buena relación, Maugiron acusa a Miguel de ser culpable de herejías y de vivir en Lyon con nombre falso. Le dice que su nombre verdadero es Miguel Servet.

Subsecuencia 14. 2. La negación.

Sit. 1. Miguel niega que sea Miguel Servet.

Sit. 2. Maugiron saca un libro. Miguel disimula preguntándose de qué se trata.

Sit. 3. Maugiron le dice que este libro es el de las «Instituciones», de Juan Calvino, con anotaciones manuscritas anónimas, pero que intuye que hayan sido escritas por Miguel.

Sit. 4. Miguel le pregunta cómo ha llegado a su poder. Maugiron le confiesa que ha sido robado de la casa de Calvino en Ginebra por un agente suyo.

Sit. 5. Maugiron vuelve a preguntarle a Miguel si es o no el autor de los comentarios manuscritos.

Sit. 6. Maugiron se figura que Miguel es el autor anónimo por la letra, muy parecida a la ilegible con que Miguel escribe en sus recetas y con el color de la tinta morada que él utiliza. Cuando Miguel modestamente asiente, Maugiron le pide a Miguel que firme la declaración que el propio agente ha redactado.

Sit. 7. Miguel firma bajo el nombre Miguel Villanueva.

Subsecuencia 14. 3. La detención de Miguel Servet.

Sit. 8. Maugiron insta a Miguel para que les acompañe a ver a unos enfermos en los calabozos del Palacio Delfinal. Miguel acepta, alegando que ese es su oficio.

Sit. 9. Miguel quería prepararse para salir, pero Maugiron no sólo no se lo permite sino que ordena a los policías esposarle.

Sec. 15. El tribunal del Santo Oficio.

Sit. 1. Miguel Servet está sentando en el banquillo.

Sit. 2. Ory ordena a Miguel Servet como procesado, que se ponga en pie. Inicialmente, Miguel desatiende. Ory le llama otra vez, acusándole de añadir al horrendo pecado de la herejía el molesto defecto de la sordera.

Sit. 3. Miguel niega que ese nombre sea el suyo, y protesta por haber sido retenido ilegalmente.

Sit. 4. Ory acusa a Miguel de obstinación, típica de aragoneses. Miguel rechaza la acusación y afirma que es de Cataluña.

Sit. 5. Ory sigue interrogando a Miguel, preguntándole si es o no es Miguel Servet, y si es el autor de «Los Errores de la Trinidad», «Diálogos de la Trinidad» y «Restitución del Cristianismo». Miguel siempre niega.

Sit. 6. Continuando su interrogatorio, Miguel es acorralado y asiente ante la veracidad de su firma al pie de la declaración recogida en su casa días antes ante Maugiron y los policías.

Sit. 7. Maugiron presenta como prueba las cartas dirigidas al señor Calvino (reproducidas como apéndice del libro «Restitución del Cristianismo»), para compararlas con la firma de la declaración. Ante la coincidencia, y ser acusado de ser el autor de esas cartas, Miguel se niega a seguir respondiendo.

Sit. 8. Ory garantiza como inquisidor General del Reino de Francia, que Miguel será tratado con arreglo a su elevado rango y posición en la ciudad.

Sit. 9. Maugiron acusa a Miguel de ser el autor de la obra «Restitución del Cristianismo», y que las letras M. S. V. son sus propias iniciales: Miguel Servet de

Villanueva. También le notifica que el señor Baltasar Arnoullet y los obreros que trabajaron en la composición del libro han sido detenidos y sometidos a proceso por delito de Imprenta. Luego declara que Juan Calvino ha puesto en sus manos todas las pruebas.

Sit. 10. Ory ordena a Miguel que se levante como procesado para escuchar con el debido respeto la augusta voz del Santo Oficio. Miguel no se levanta y niega de nuevo ser Miguel Servet.

Sit. 11. Ory pregunta a Miguel si cree en la transubstanciación del pan en la carne y del vino en la sangre de Nuestro Señor. Este le dice que no cree.

Sit. 12. Miguel explica sus ideas religiosas, admitiendo el Bautismo del adulto y la Sagrada Cena, resultando su exposición interrumpida por el sarcasmo de Ory.

Sit. 13. Se levanta Ory, acusando a Miguel de ser destructor de templos, pisoteador de hisopos, etc...

Sit. 14. Miguel se defiende y alega que nunca hizo tal cosa y que su vida ha sido pensar, luchar, huir.

Sit. 15. Ory no queriendo escuchar más a Miguel, anuncia la terminación de la sesión.

Sec. 16. Miguel en la cárcel. Benito le despierta para huir.

Sit. 1. Miguel, saliendo de sus absortos pensamientos, es despertado por Benito.

Sit. 2. Benito le informa que para la huida ha preparado afuera un caballo y su rucio.

Sit. 3. Miguel, aquejado de su hernia, duda de sus posibilidades para huir, pero sube por la escala que le ofrece Benito.

Sit. 4. Se escucha el sonido de un envío en morse y un magnetofón que alerta a la Policía del Camino de las características de un delincuente fugado del Palacio Delfinal.

Sec. 17. En la plaza de Charneve, El Pregonero lee la sentencia ante los grupos congregados.

Sit. 1. El Pregonero, tras el redoble de tambor, anuncia la sentencia dictada contra Miguel acusándole de un extenso listado de delictivos hechos, que le condenan a una

multa pecuniaria de mil libras en favor del Rey-Delfin y a ser llevado a la plaza (Charneve) cuando sea aprehendido y allí ser quemado vivo a fuego lento junto a sus libros.

Sit. 2. Entran las autoridades. De pronto, un clarinazo y un redoble.

Sit. 3. El Ejecutor va a un carro, tira de la lona y descubre un gran muñeco que representa a Miguel.

Sit. 4. El Ejecutor enciende una antorcha y prende fuego al muñeco y los libros.

Sit. 5. El Ejecutor se dirige al presidente de la ceremonia —Maugiron— anunciando el cumplimiento de la sentencia. Esto provoca algarabía y música.

Sec. 18. En el camino de Ginebra, Miguel y Benito cabalgan sobre un caballo.

Subsecuencia 18. 1. La tristeza de Miguel.

Sit. 1. Benito se nota muy triste, Miguel le pregunta en qué piensa. Este le dice que en nada, pero tiene sueño.

Sit. 2. Benito se pone alegre por la salvación de Miguel de la quema. A pesar de esto Miguel se entristece.

Sit. 3. Benito le pide a Miguel que olvide lo que ocurrió. Miguel está de acuerdo con él pero recuerda su exilio desde muy joven, su lejano pueblo en España, piensa en sus padres, su hermano, y en que no encuentra el modo de evitar lo que le sucedió.

Sit. 4. Benito intenta que Miguel se olvide de todo pronto, y que cuide de que la policía no les encuentre. Le pide que cambien su camino y que no sigan hasta Ginebra.

Sit. 5. Miguel expone la forma de tomar una barca para salvarse de Calvino.

Sit. 6. Miguel pide a Benito que baje para hablar con él. Benito baja del rucio.

Subsecuencia 18. 2. La separación entre Miguel y Benito.

Sit. 1. Miguel dice a Benito que se hallan al final de la jornada común y que llega el momento de la separación. Benito protesta fuertemente contra esta decisión, le dice que no piensa separarse de él.

Sit. 2. A Miguel le disgusta que Benito hable con esa rebeldía. Le propone que vayan por distintos caminos y que luego se reencuentren en un lugar pacífico. Le da la bolsa donde tenía la mitad del dinero que conservaba.

Sit. 3. Benito rechaza coger el dinero, y Miguel le pide que lo tome. Por fin Benito coge la bolsa para guardarla sin pensar gastar ni un céntimo.

Sit. 4. Miguel avisa a Benito de que no le siga, que se vaya por otra dirección. Sube al caballo y se marcha despidiéndose antes de que se le caigan las lágrimas, mientras que Benito queda en el suelo llorando.

Sec. 19. La llegada de Miguel a una pensión.

Subsecuencia 19. 1. El disfraz con otro nombre.

Sit. 1. Miguel llega en la pensión de la Rosa, y la mujer así llamada anota sus datos en un papel.

Sit. 2. Miguel afirma que su nombre es Micaele Vilamonti, que es médico italiano, y que cuida de la salud del duque de Milán, para el cual viaja en busca de unos fármacos.

Sit. 3. Rosa pregunta a Miguel que si se va a Italia, y este ignora la cuestión y le expresa su tristeza por que ella no pueda ver las cosas fácilmente.

Sit. 4. Rosa informa a Miguel que el papel es para la policía y le pide que lo firme.

Subsecuencia 19. 2. Las condiciones de Ginebra.

Sit. 1. Diálogo entre Miguel y Rosa sobre la historia de la pensión. Miguel se sienta y pide vino o cerveza, y Rosa le informa que es imposible encontrar ni vino ni licores en Ginebra por la prohibición general. Miguel por tanto decide beber agua.

Sit. 2. Rosa explica a Miguel la situación social y política: las leyes y los castigos por la violación de las mismas.

Sit. 3. Aunque su proyecto era marchar al segundo día, Miguel pregunta si puede salir inmediatamente a buscar un barco hacia Zúrich.

Sit. 4. Rosa le permite a Miguel marcharse pero, después de que Rosa mencione todas las organizaciones policíacas y secretas ginebrinas que recorren las calles, Miguel descarta salir por la noche y prefiere marchar por la mañana en la hora del oficio.

Sit. 5. Miguel le da a Rosa, por sus dificultades de visión, unas gafas, con las que ella comprueba que ve mejor. Rosa le recompensa con una botella de vino y se va a dormir.

Sec. 20. Mientras Rosa está sola, entra un agente, asustándola.

Sit. 1. El agente pide a Rosa la hoja de los datos, leyéndola. Informa que todo está preparado para procesar a Miguel Servet, por lo que han de detenerlo.

Sit. 2. El agente le informa de las leyes en que se basa la detención, y la denuncia contra Miguel Servet, explicando los motivos para apresararlo.

Sec. 21. Un gitano canta tristemente la balada de la detención de Miguel.

Sec. 22. En la Iglesia de San Pedro, Calvino da su sermón a los fieles.

Subsecuencia 21. 1. Enfrentamiento de Miguel con Calvino.

Sit. 1. Miguel se ríe ante Calvino y lo pone nervioso. Este le dice que sabe quién es y que recibirá un severo castigo.

Sit. 2. Calvino sigue acusando a sus enemigos, amenazándoles con condenarlos al fuego de antemano.

Sit. 3. Miguel, desde su lugar pide la palabra. Se oyen exclamaciones contra Miguel.

Sit. 4. Entra Miguel Servet recordando a Calvino que es Miguel Servet.

Sit. 5. Protestas contra Miguel con peticiones de muerte.

Sit. 6. Miguel pregunta qué culpa tienen él y los demás. Entiende que el pueblo no podrá nunca aceptar los dogmas.

Subsecuencia 21. 2. La última detención de Miguel.

Sit. 1. Dos guardias se acercan a Miguel, y uno de ellos le pide la documentación. Miguel le dice que está en el hotel y que es extranjero. Finalmente lo detienen.

Sec. 23. Miguel Servet en la comisaría de Ginebra.

Subsecuencia 23. 1. El motivo de la detención.

Sit. 1. El Comisario pregunta a Miguel si sabe el motivo de su detención.

Sit. 2. Miguel contesta que no, aunque —dice— supone que por la discusión en la Iglesia con Calvino. Protesta respetuosamente, porque le han atado las manos y porque lo han despojado de su dinero y sus joyas.

Subsecuencia 23. 2. La declaración de Nicolás de Lafontaine.

Sit. 1. El comisario lee la declaración de Nicolás de Lafontaine, constituido prisionero contra Miguel Servet, en la que pide que sea quemado.

Sit. 2. Miguel critica la declaración, y el Comisario le ordena que firme el acta de acusación. Miguel lo hace.

Sec. 24. En la pantalla se marca la fecha el 14 de agosto de 1553. En el calabozo Miguel en forma de monólogo resume sus tres acusaciones: negación de la Santísima Trinidad; negación de la divinidad de Cristo y el mantener una doctrina panteísta; considerándolas opiniones personales no criminales. Sucesos en los dos días siguientes.

Sit. 1. Al día siguiente Miguel reconoce que es anabaptista, que sus doctrinas son conformes con el espíritu del Evangelio, y que sus razones encuentran eco en el pueblo.

Sit. 2. Por un altavoz se acusa a Miguel de estar hablando de política para agitar al pueblo y ponerlo del lado de los enemigos.

Sit. 3. Miguel niega las acusaciones y arguye que él no sabía nada de conjuras.

Sit. 4. Por el altavoz se continúa maldiciendo a Miguel diciendo que es con sus hechos como está apoyando al contubernio. Por el altavoz se indica que Calvino tiene la palabra.

Sec. 25. La participación de Calvino en el interrogatorio de Miguel.

Subsecuencia 25. 1. La defensa de Miguel ante Calvino.

Sit. 1. Después de conseguir la autorización, Calvino acusa a Miguel de herejía y blasfemia, y le pregunta si su inteligencia es muy obtusa.

Sit. 2. Miguel recusa la presencia de Calvino en el tribunal porque es el denunciante y el acusador.

Sit. 3. Calvino anuncia que el denunciante es Nicolás de Lafontaine.

Sit. 4. Miguel pide un abogado por desconocer el procedimiento en esta ciudad.

Subsecuencia 25. 2. Las opiniones religiosas de Miguel Servet.

Sit. 1. Calvino considera que la solicitud entraña mala fe y propósito político. Y le pregunta qué testimonio quiere aceptar, el de la Santa Biblia que dice que Palestina es una tierra fértil, o el suyo propio, que es una tierra inculta y estéril.

Sit. 2. Miguel le contesta que el suyo se refiere al estado actual de aquellas tierras según las informaciones de muchos viajeros y mercaderes, y al mismo tiempo pudieron ser más ricas en los tiempos de Moisés.

Sit. 3. Calvino considera que las opiniones de Miguel amenazan la integridad espiritual de las comunidades. Y se ruega la suspensión de la sesión unos minutos.

Sec. 26. Miguel Servet no puede evitar los cargos y se queda en libertad Lafontaine.

Subsecuencia 26. 1. Las afirmaciones de Miguel.

Sit. 1. Calvino pregunta a Miguel si se retracta de sus propias interpretaciones o no. Miguel no se retracta sino que las confirma.

Sit. 2. Calvino le pregunta que si no cree en la virginidad de María por qué siempre entraba sacrílegamente a la Misa y a los oficios en Viena.

Sit. 3. Los consejeros interrogan si es cierto. Miguel les explica que en Viena tenía miedo de la muerte y simulaba para sobrevivir, reprobando el acto en su corazón.

Sit. 4. Calvino sigue interrogando a Miguel sobre su tesis teológica especialmente sobre el asunto de la Santísima Trinidad.

Sit. 5. Calvino pide que se anote en el tribunal que Miguel no conoce el griego. Miguel dice que eso es mentira.

Sit. 6. Calvino quiere saber qué es la Trinidad para Miguel, y este le dice que es tres manifestaciones de una sola persona. Los Consejeros y Magistrados levantan los brazos, gritando ¡blasfemia!.

Sit. 7. Calvino le pregunta si Jesucristo es Dios. Miguel afirma y le explica que «todo es Dios, y Dios es todo», y todas las cosas que nos rodean forman parte de la sustancia de Dios, hasta el diablo es Dios.

Subsecuencia 26. 2. La puesta en libertad para Nicolás Lafontaine.

Sit. 1. Calvino pide la libertad de Nicolás Lafontaine por la veracidad de su denuncia, y que se levante la sesión de hoy, y pide la muerte de Miguel.

Sit. 2. El Magistrado central decide la libertad de Nicolás de Lafontaine y se levanta la sesión.

Sec. 27. Queda Miguel solo, tumbado en el suelo, explicando en unos versos el misterio de las cosas y la realidad de la Trinidad desde su punto de vista.

Sec. 28. En el calabozo se rememoran episodios del interrogatorio.

Sit. 1. Voz de Calvino recuerda la sesión pasada en que presentaron un libro que pidió Miguel y comprobaron que no conoce el griego.

Sit. 2. Miguel pide la traducción latina del libro, quejándose del frío y oscuro calabozo.

Sit. 3. Voz de Calvino decide pedir las copias de las acusaciones del tribunal papista de Viena, y consultar sobre el caso de Servet a las cuatro Iglesias Reformadas de Suiza.

Sec. 29. Mientras continúan interrogando a Miguel llega la petición extradición de Viena del Delfinado.

Sit. 1. Miguel escribe una carta al Consejo de Ginebra, suplicándole, y reitera humildemente que a nadie ha ofendido en su tierra, ni ha sido sedicioso ni perturbador, y que siempre ha reprobado a los anabaptistas, sediciosos contra la Magistratura, y que no es comunista.

Sit. 2. Llega la noticia de que el tribunal de Viena del Delfinado ha felicitado a las autoridades de Ginebra por la captura de Miguel y se ruega conceder su extradición. Miguel grita, temiendo que en Viena firmaran su sentencia de muerte.

Sit. 3. Una Voz pregunta a Miguel sobre el motivo de no tener esposa, este le responde que es su vida y su opinión.

Sit. 4. Le pregunta también si practica la homosexualidad, Miguel lo niega aludiendo que es impotente.

Sec. 30. El «comité de liberación» que está constituido de seis miembros, discute la sentencia de Miguel Servet en una sesión.

Subsecuencia 30. 1. La sentencia propuesta.

Sit. 1. El señor Z informa que la sentencia será de muerte, y probablemente quemado a fuego lento. Y también informa de que los jueces están esperando la sanción moral de las otras Iglesias para dictarla.

Sit. 2. El señor Y suponía que la respuesta no sería favorable. El señor Z le dice que lo matarán de todas formas porque Calvino y el consistorio así lo han decidido.

Subsecuencia 30. 2. Las medidas de salvación.

Sit. 1. El señor J suponía buscar medidas para salvarlo. El señor X le responde que no, recordando la excomunión de Berthelier.

Sit. 2. El señor K anuncia que pedirá hablar con el Comité Anabaptista para preparar un plan de salvación de Miguel.

Sit. 3. El señor Z opina que todos los intentos serán inútiles.

Sit. 4. El señor J propone apoyarlo junto con Bertheleir, enviando una carta colectiva a Amied Perrin, protestando por su excomunión y denunciando que el tirano emplea este recurso sagrado como método de coacción política. Pero el señor Z destaca que Perrín está muy comprometido con el régimen.

Sit. 5. Diálogo entre los miembros del «comité de liberación», que discuten las posibilidades de la salvación.

Sit. 6. La mayoría de los miembros del «comité de liberación» creen que van a matar a Miguel pero esperan que la evolución de los hechos dé nuevos datos que les permitan - en la segunda reunión dentro de dos meses- una más correcta toma de posición. Se levanta la sesión.

Sec. 31. El día 15 de septiembre de 1553, Miguel está escribiendo una carta al «Comité Revolucionario Anabaptista», explicando sus agonías en la cárcel, y les requiere que su causa sea llevada al Gran Consejo de los Doscientos, pidiendo la pena Talión para Calvino.

Sec. 32. El día 21 de septiembre, Miguel escribe la segunda carta, llamando de una demanda a Juan Calvino, que se constituya prisionero como él, hasta que la causa sea definida por muerte de uno de ellos.

Sec. 33. El 10 de octubre, Miguel escribe una carta —leída por el actor que interpreta Miguel— al pequeño Consejo de Ginebra, con la que suplica que no le rehúsen sus peticiones respecto a resolver la causa de la prisión.

Sec. 34. Reunión del pequeño Consejo, con la presencia entre ellos Calvino y Perrin, que va a dictar la sentencia contra Miguel Servet.

Sit. 1. Calvino exhorta a emitir la sentencia sin más dilaciones contra Servet. Declara la llegada de las esperadas cartas de las demás Iglesias de Suiza, de Zurich, de Schaffhouse, de Berna y de Basilea en las que todas recomiendan la pena de muerte para Servet.

Sit. 2. Perrin pide la palabra, que le es concedida, y expresa su inquietud sobre si es inevitable la pena de muerte.

Sit. 3. Todos le dicen que sí. Uno de ellos afirma que la hoguera es la única pena adecuada para Servet. Los demás están de acuerdo en él.

Sit. 4. Perrin dice que la decisión es justa pero recomienda que el Consejo remita el asunto al Consejo de los Doscientos para que se proceda a su definitiva resolución.

Sit. 5. Calvino rechaza la propuesta de Perrin, por considerarla tibieza y cobardía.

Sit. 6. Un miembro del consejo pide de los demás votar la sentencia de muerte sin efusión de sangre, y todos levantan la mano incluso Perrin. Calvino dice que se somete a la opinión de la mayoría; a pesar de esto no levanta la mano.

Sec. 35. En el calabozo, Miguel, rodeado por cuatro centinelas, uno de ellos el verdugo.

Sit. 1. Miguel pregunta al Verdugo quién es, pues no ha venido el de siempre. El Verdugo contesta sin decir quién es. Miguel advierte una novedad por su presencia. Siguen hablando cosas en general hasta que el Verdugo se despide.

Sit. 2. Miguel pregunta a los centinelas sobre la personalidad del Verdugo, describiéndolo como extraño y con espantosa cara de simio.

Sit. 3. El Centinela 1.º presenta al soldado de primera Ruperto Casserole al Sargento. Luego quiere decir algo al Sargento pero este, enfadado, no le permite hablar, produciéndose un pequeño altercado entre ellos. El Sargento ordena al Centinela que firme y que dé un paso ligero.

Sit. 4. El Sargento dice a Miguel que hoy es distinto y, que el buen hombre presente es el Verdugo. Miguel se asusta y le pregunta para qué ha venido al calabozo.

Sit. 5. El Sargento le dice que le gusta visitarlos antes, que la noche anterior se había dictado sentencia, fijándose la fecha para hoy.

Sec. 36. La lectura de la sentencia.

Sit. 1. Entra Farel, e inmediatamente le pregunta a Miguel que si sabe quién es. Se presenta a sí mismo como ministro del Señor, al que se le encarga que dé lectura a la sentencia.

Sit. 2. Farel lee la sentencia, por la que le condenan a ser atado y llevado al lugar de Champel, y allí ser sujetado a un poste y quemado vivo con sus obras.

Sit. 3. Miguel da un grito horrible, seguido de otro más alto. Los soldados lo sujetan y lo reducen dificultosamente y le ponen un pañuelo en la boca según la orden de Farel.

Sit. 4. Miguel se tranquiliza. Farel le pregunta si quiere decir algo. Miguel responde que no ha hecho nada que merezca la muerte, que estaba buscando y defendiendo la verdad.

Sit. 5. Miguel pide, por misericordia, que le corten la cabeza antes de ser quemado. Farel le contesta que está pidiendo lo imposible, porque la sentencia dice «quemado vivo».

Sit. 6. Miguel quiere hablar con Calvino, de hombre a hombre. Farel le pregunta si tiene intención de hacerle daño, avisándole que los soldados lo vigilan.

Sec. 37. Calvino se presenta ante Miguel para averiguar lo que este quiere.

Sit. 1. Miguel le pide que lo perdone si en algo lo ha ofendido. Calvino le dice que ha ofendido a la eterna majestad de Dios, no a él.

Sit. 2. Miguel ruega a Calvino que lo encomiende a Dios en sus oraciones. Calvino le dice que lo hará.

Sit. 3. Miguel pregunta al sargento sobre el tiempo y la fecha. El sargento le responde que está amaneciendo, que hace viento y que es 27 de octubre.

Sit. 4. Farel pregunta a Miguel si está dispuesto, y Miguel contesta que no, aunque esto no le parece a él resistencia a la autoridad.

Sit. 5. Farel pide que aten las manos de Miguel, y los soldados lo hacen.

Sit. 6. Miguel pregunta sobre la distancia de Champel, y si está ya todo preparado allí. El Sargento le dice que lo van a llevar en un carro y que todo está ya preparado.

Sit. 7. Miguel pregunta a Calvino si viene con ellos, este le dice que no pero que Farel lo acompañará en sus últimos momentos. Miguel se despide de Calvino.

Sit. 8. Miguel dice que cuando quieran. Lo cogen de un brazo. Dicen que ya se van, que se les echa la hora encima.

Sec. 38. El acto de la quema.

Sit. 1. Diálogo entre dos curiosos que se preguntan sobre la hora del comienzo del acto. El Verdugo les dice que está anunciado a las siete.

Sit. 2. Entra el cortejo. Miguel va entre cuatro encapuchados, cae al suelo y lo levantan.

Sit. 3. Alguien grita: ¡Asesinos! ¡Asesinos!. El Sargento ordena que lo detengan. Una pareja de guardia lo hace.

Sit. 4. Farel pide a Miguel que se retracte de sus errores, asegurándole que esto le ayudará a morir en paz.

Sit. 5. Farel se dirige a la gente, les dice amenazadoramente que tengan cuidado de que no les suceda lo mismo. Después le ordena al verdugo que realice su cometido.

Sit. 6. El Verdugo pide que lo desaten. Lo hacen y cuando Miguel se siente libre, agarra del cuello al Sargento y grita: ¡asesino!. Lo separan, lo sujetan, y lo suben al poste donde lo inmovilizan con las cadenas.

Sit. 7. Farel pregunta a Miguel si tiene algo que decir, y Miguel le dice que no tiene miedo de nada, que está temblando de frío.

Sit. 8. El Verdugo pide la antorcha -Miguel grita al verla- y el Verdugo prende la corona y luego la leña. El viento sopla del otro lado y aparta el fuego.

Sit. 9. Miguel grita y les pregunta si con todo lo que le han robado no tienen para leña. Pide socorro.

Sit. 10. Una Voz llama que “corten”, que ya es suficiente.

Sec. 39. La declaración final.

Sit. 1. Sebastián pregunta al público si lo recuerdan. Dice que es Sebastián de Castellón, que él nunca conoció a Miguel Servet y que la escena suya con Miguel en la primera parte es imaginación del autor. Aclara que él participó en esta historia después de la muerte de Miguel. Tiene ahora el cometido de contar que el suplicio se prolongó casi dos horas debido a que la leña estaba húmeda de la noche, al viento contrario... y que hubo gentes piadosas que, por lo visto, echaron haces de leña al fuego para abreviarle la tortura.

3.2. Análisis de la obra

3.2.1 Historia

La obra recrea la vida y la muerte de Miguel Servet (1511-1553), científico español del siglo XVI, sobre quien ya Sastre había escrito la biografía *Flores rojas para Miguel Servet* (1967). Miguel Servet habría abandonado España y residido en diversas ciudades europeas, primero en Lyon, desde donde arranca la obra, y en el Delfinado de Vienne, donde ejerció medicina. Sus argumentos científicos y teológicos convirtieron su agitada vida en una continua persecución por la Inquisición. Sus obras *De trinitatis erroribus Trinitatis erroribus* y *Restitución del cristianismo* atacaron a la Iglesia Romana y a la Reformada de Calvino, quien se declaró su enemigo personal y quien consiguió que fuera procesado por la Inquisición: acusado de herejía, Miguel Servet fue condenado a la hoguera en Ginebra (*El país*, 7 dic. 1977).

A pesar de ser Miguel Servet médico, intelectual y teólogo, descubridor de la circulación pulmonar de la sangre, editor de la *Geografía* de Ptolomeo y famoso antitrinitario, sin embargo su producción escrita no ha obtenido gran difusión. Hereje tanto para los católicos como para los protestantes, la historia de su vida que en frase de Menéndez y Pelayo, «excede a la más complicada novela» tenía que resultarles incomoda a los unos y a los otros (San Miguel, 1993: 223).

En *La Sangre y la ceniza* se representa una ruptura con la tradición del teatro histórico convencional español el cual se limitaba a la interpretación de un determinado periodo histórico a la luz de una fábula dramática fiel a la crónica de los hechos. Con esta obra, por el contrario, Alfonso Sastre se preocupa sobre todo por proteger al espectador de cualquier interpretación meramente histórica. Ya desde el principio, en el prólogo de la parte primera que empieza con «*en el que algunas gentes de uniforme sin muchas explicaciones, destruyen una estatua*» al son de un himno nazi, Sastre se esfuerza por advertir de que no se trata de una simple mirada, incluso crítica con el pasado, sino de unas indicaciones respecto a la situación de Europa durante los años de las dictaduras nazi-fascistas y la persecución del pensamiento que se produce en el siglo XVI en su reforma religiosa. De este modo Sastre a través de la historia de Servet refiere a cuestiones políticas actuales para el dramaturgo (Ruggeri Marchetti, 1979: 60).

Aunque la primera obra de la tragedia compleja de Alfonso Sastre, *La Sangre y la ceniza*, narra la anécdota histórica del médico español Miguel Servet y se considera en primera instancia una obra política que revela la situación política de España bajo el franquismo, esta obra tiene un alcance ejemplar.

en el texto de Sastre la historia de aquellos años se hace ejemplar y significativa, alusiva y emblemática. Naturalmente la referencia se centra sobre todo en la España franquista. Siendo pródiga la obra en ejemplos de la fraseología del régimen y en alusiones a organizaciones o cuerpos que existen realmente en España: «la Secreta; la Guardia del Municipio; la Policía Militar; las Escuadras de Ex Combatientes; los Somatenes; los Alféreces de Dios; la Brigada Especial; el Servicio de Informaciones; la Falange del Amor; etc. (*Ibid.*: 60).

El tema de esta obra radica ante todo en la injusticia política con respecto a una sociedad deprimida. En la obra se nota evidentemente el nivel de lo artístico en la representación y el exponer la aventura social con unos detalles históricos, ofreciendo la experiencia vivencial y psicológica de un personaje el cual se emplea como ejemplo para representar la realidad de la sociedad española presentada a partir de una historia de vida muy cruel. La anécdota histórica es el marco general con el que se identifica la obra, con una visión político-social, tal como la mayoría de la producción creativa del mismo Sastre y la del resto de la generación a la cual pertenece.

El dramaturgo Alfonso Sastre es uno de los creadores que influyeron determinadamente en la sociedad española ofreciendo una subversión de la ideología del régimen, iluminando con su obra al mismo tiempo los puntos más importantes y graves de esta. La injusticia, la guerra, el hambre son los símbolos, a veces realistas y a veces fantásticos, más usados en su labor dramática. En este drama, Alfonso Sastre expone el conflicto social dentro de una acción histórica para destacar la necesidad de libertad y rechazar todo lo que está establecido como poder dictatorial de control de los deseos del ser humano. Con todo esto podemos observar que Sastre juega un papel muy eficaz a partir de la creación en su obra de un mundo que se mueve según las formas de convivencia, así como en la repercusión que estas obras tienen en la sociedad. Procuró crear una generación literaria que llevase los sentimientos y esperanzas de una sociedad muy cansada de los hechos de su tiempo.

Así, podemos demostrar lo que antecede con las palabras del mismo Sastre:

Sí, siempre que podíamos empleábamos la Historia para tratar de situaciones actuales. La Historia era siempre como una metáfora. Más que de Servet, la obra trataba de la censura fascista contra la vida intelectual, que era el problema nuestro. De modo que era una forma de enmascarar el ataque al sistema fascista en el que vivíamos, haciendo como que era un tema histórico. Ahora, claro, para que esa intención fuera evidente había que proceder a los anacronismos que ya había empleado, por cierto, en *Guillermo Tell*. Allí cuando hablaba de Tell y del gobernador Gessler lo que hacía era hablar, a través de ellos, del fascismo nuestro (Caudet, 1984: 104).

Una lectura global de esta obra dramática nos es permitida ya desde el título como inicio de la comunicación e información en el drama; el título es un importante indicio de lo que se va a comunicar en la totalidad de la obra, ya que cuenta con una fuerte carga informativa. Es obvio que el título de esta obra es siempre una preinformación llamativa, puesto que es el introductor de la obra y es muy interesante para la interpretación y la pre-recepción que consigue tanto el lector del texto como el espectador de la representación. El primer título que salió a la luz —*M.S.V. (O La sangre y la ceniza)*—, refiere a dos aspectos diferentes: a la figura principal de la obra y al tema del drama.

El dramaturgo procura enriquecer la comunicación e información no sólo desde el texto verbal, sino que se apoya también en el texto extraverbal, el empleo de los canales comunicativos óptico y acústico representan un texto secundario, paralelo al texto principal que colabora en el desarrollo de los hechos dramáticos. Así el espectador recibe un gran número de información: la música, el ruido, los gestos y el uso de la pantalla cambian el código verbal a otros códigos visuales y sonoros, son los que hacen que el nivel de representación y el nivel lingüístico-textual se den interrelacionados en la representación de la obra.

A partir de *La sangre y la ceniza* aumentan los textos con segmentación en cuadros, fragmentados en múltiples subescenas, los motivos fantásticos embutidos en otros reales, cierto esquematismo escenográfico, énfasis en el uso de lenguajes técnicos (iluminación, sobre todo), junto a la citada utilización del humor, las más veces, un humor cáustico y negro (Oliva, 1989: 306).

Ante todo, el autor empieza su texto con la frase «Dejamos las cosas en su sitio pero no como estaban», que representa la moraleja de la obra y la concesión didáctica. Sobre esto Sastre expresa lo siguiente:

Es una invitación a poner las cosas en su sitio, que no es el sitio en donde están. Porque poner las cosas en su sitio es, generalmente, lo que dice el pensamiento reaccionario. ¿A dónde van los costumbres? ¿A dónde van las cosas? Deben estar en su sitio, donde estaban, dicen los reaccionarios. Mi replica viene a decir que el sitio de esas cosas no es donde está. Esta es, pues, mi moraleja (Caudet, 1984: 107).

El drama *La sangre y la ceniza*, empieza con un prólogo y termina con un epílogo, y entre ellos encontramos tres partes, estando cada parte constituida de cuadros, ocho cuadros en la primera, cinco en la segunda y cuatro cuadros en la tercera parte. Cada cuadro lleva un título, en algunos de ellos podemos captar el ánimo del autor: IV (de la primera parte) « ¡Viva el reparto de la riqueza! ¡Viva el bautista de los adultos! ¡Muera la bautización de los párvulos!», III (de la segunda parte) «El principio del fin» etc. También podemos observar que algunos cuadros se dividen en escenas como el séptimo y el octavo de la primera parte, que se dividen en tres escenas cada uno. Alfonso Sastre escribe sobre esto:

En realidad se trata de dos partes. Esa pausa en el interior de la segunda es un *descanso* que se puede suprimir. Primera parte: hasta su ejecución en efigie. Segunda: hasta su muerte real. Tal fue el criterio para dividir *en dos* la materia dramática (Sastre: 1978).

Sobre la obra y su estructura, M. Pilar Pérez escribe:

Los cuadros están concebidos como una cadena de episodios que tienen entidad por sí mismos —a la manera de teatro épico— y que suscitan la observación crítica y el “reconocimiento” debido a los códigos anacrónicos contradictorios utilizados: lingüísticos, alingüísticos, acústicos, gestuales, icónicos y cinéticos. La dimensión histórica del protagonista viene de la autenticidad del personaje dramatizado y de la relación *sui generis* que se establece entre las experiencias de Servet y su vigencia en la España franquista (Pérez-Stansfield, 1986: 330-331).

La obra está vertebrada por un argumento principal —los hechos que acaecen al médico español Miguel Servet—, que se desarrolla desde el principio hasta el final del drama. A pesar de esto la obra no carece de al menos otra historia secundaria, así es el cuadro sexto de la primera parte titulado «La peste», que es una aplicación por parte del autor de la existencia de otra historia secundaria en función de la principal. Mientras que la historia principal está centrada en la representación de unos fragmentos de la historia real del médico, la historia secundaria es una historia ficticia que ilustra la primera. En este sentido Ruggeri Marchetti escribió:

Aunque el episodio de la peste sea invención sastriana, no es en absoluto anacrónico en la época. Se trata de un expediente que permite mostrar a Servet en su calidad de hombre de ciencia y de persona solidaria con el sufrimiento ajeno. Con la peste se revela la humana condición y se descubre la profunda verdad de cada ser: los hasta entonces aparentemente buenos y generosos muestran su profundo egoísmo y los que parecían indiferentes están dispuestos a entregarse a los demás. Con estos trazos Sastre describe la verdadera esencia del ser humano y la grandeza de espíritu de Servet en particular (Ruggeri Marchetti, 1979: 65-66).

A este respecto podemos atender también a la afirmación del dramaturgo sobre la misma cuestión:

...para jugar —!y no jugar!— con la hipótesis de “un” Servet nada verificable, pero vibrante y expresivo de contenidos y angustias “puestos” por el Autor, este prepara desde hace mucho un drama, cuyo título será, si Dios no lo remedia, *La sangre y la ceniza* (Sastre, 1997: 20).

En la obra salta a la vista una crítica a los intelectuales, con la que el dramaturgo refleja un caso suyo al intentar movilizar a sus colegas para cualquier acción. «Había gente que decía: “Yo si hubiera que coger la matralleta, yo lo hago, pero firmar un documento, ¿de qué sirve?” Entonces, ni cogían la metralleta, [...] ni firmaban el documento contra las torturas» (*apud* Caudet, 1984: 111). Eso le parece una forma de hacer una coartada bien facilona. En esta obra, la escena de los intelectuales es muy análoga al caso del autor, sobre todo en que no pueden tomar una decisión sobre la firma de un documento para salvar a Miguel Servet.

Acerca del sistema de fuerzas en la obra dramática, se observa unas situaciones dinámicas y otras estáticas. El cuadro III de la segunda parte, se revela como una situación dinámica en la que Miguel Servet se enfrenta a Calvino y sus fieles:

CALVINO.— [...] ¿Quién ha sido? El groserísimo rebuzno que se ha escuchado, ¿quién lo emitió? [...], el destino de unos es la salud y el de los otros la eterna condenación en el Infierno.

(Se oye algo en el patio. Es MIGUEL que pide la palabra. Rumores: «que se siente.» «Asesino.» «Profanación.» MIGUEL, con su peculiar cojera, avanza por el pasillo central y grita señalando enérgicamente hacia la cátedra con su bastón:)

MIGUEL.— ¡Yo pido la palabra! ¿No te acuerdas de mí? ¡Soy Miguel Servet!

(Rumores: «Un extranjero.» «Condenación.» «Está loco», «es horrible», «a muerte», «a muerte».)

¡Escucha Juan, lo que te digo: no aguanto la mentira y me da pena de este pueblo!

(Voces: «¡Sedición!», «a la armas». CALVINO se ha quedado absolutamente inmóvil; como una estatua. MIGUEL le grita como un energúmeno:) (Sastre, 1976: 76-77).

Al confrontar esta situación con otra situación del cuadro V de la misma parte, se nota evidentemente la falta de conflictividad y de tensión, lo que la señala como situación estática:

(Por los altavoces, un grave himno litúrgico, que funde con una sonora marcha nazi. De pronto, silencio.)

¡Atención!

¡Atención!

¡Atención!

¡Atención! Tiene la palabra Monseñor Calvino, que hoy nos concede el honor de su visita.

Voz de Calvino. He venido, señores Magistrados, a pedirles que se me autorice a participar en el interrogatorio de este hombre.

Voces. ¡Autorizado!

¿Cómo no?

¡Viva Calvino! (*Ibid.*: 81).

3.2.2. *Figura y reparto*

En *La sangre y la ceniza*, como una obra literaria dramática que expone un gran conflicto político-social, el autor pretende establecer sus figuras según los enfoques que existen en el marco de la concepción dramática. Debemos considerar el grado de particularización de cada figura, es decir, cómo el autor quiere concretar y completarla, así como la forma de evolución de la figura en el desarrollo de la obra y la tipología de las figuras que juegan, cada una, un papel distinto pero al mismo tiempo relacionados en una red de influencia de unas con otras.

Una lectura global de las figuras creadas en este drama nos permite revelar distintos grados de particularización. En primer lugar se constata la existencia de las *figuras unidimensionales* muy presentes a lo largo de la obra, caracterizadas por la escasa información dada sobre ellas, así como por el hecho de que estas figuras carezcan de nombre propio: carceleros, agentes, criados, curiosos, soldados, enfermos, policías, centinelas, etc., hacen de éstas figuras marginales a pesar de que juegan un papel auxiliar muy necesario para el transcurso del drama. De otro lado, y dentro del grado mayor de particularización, reconocemos a las *figuras pluridimensionales*, en las que Sastre proporciona suficiente información por vías diferentes para la recepción dramática: Miguel Servet, Sebastián, Calvino y otros, son figuras pluridimensionales en lo que respecta a sus biografías de un lado y al aspecto físico de otro; así el espectador recibe informaciones detalladas sobre cada una de estas figuras.

Atendiendo más de cerca al esquema general de la figuras, observamos que el drama permite además una nueva clasificación posible según ambos tipos de las llamadas *figura estática* y *figura dinámica*. La primera se nota claramente en las figuras de Frellon, Benito, Daniel, Rosa, etc., las cuales permanecen sin cambio de

comportamiento en las ocasiones en las que participan. Mientras, las de Miguel Servet, Calvino y Baltasar, se consideran como figuras dinámicas debido al cambio de sus actitudes y opiniones que se produce de repente y/o paulatinamente dentro de la evolución de la figura dramática.

Miguel Servet representa el *individuo dramático* dentro de la categoría de figura, por el mayor número de informaciones sobre su carácter, tanto rasgos psicológicos como biográficos. De tal forma que el lector o el espectador puede conocer la individualización de la figura de Miguel Servet, más que la de las demás figuras; aunque la ausencia de algunos datos y la dificultad de probar otros hace que esta figura dramática quede incompleta por las razones que condicionan al dramaturgo en el momento de la creación literaria, donde debe seleccionar cuales de estos datos formarán parte de la trama y cuáles no.

La actitud de Sastre, como dice Ángel San Miguel:

es de humana comprensión al presentar a su protagonista sollozando de angustia «sobre las cuartillas» en las que acaba de estampar su retractación. El dramaturgo español trata con ello de conseguir lo que él llama el «efecto A» (anagnórisis = reconocimiento) que, a sus ojos, *incluye* y *supera* «el clásico efecto brechtiano: la distanciaci3n» o «efecto V». Con ello se salva además el «alto componente afectivo» que Sastre atribuye al «personaje trágico-complejo» (San Miguel, 1993: 231).

La configuraci3n y el reparto de la obra se caracterizan ante todo por el aspecto cuantitativo. El reparto es multitudinario —treinta figuras y diez figuraciones—, con lo que se pretende significar que el drama expone un conflicto social a pesar de que el conflicto se individualiza dramáticamente en el enfrentamiento Miguel-Calvino. Las figuras principales mantienen una presencia temporal muy extensa. Miguel est3 presente en todos los cuadros de la obra salvo en uno; Calvino es la segunda figura que tiene más peso en el drama en relaci3n al aspecto temporal por su importancia en la obra, dada su frecuente aparici3n escénica.

Magda Ruggeri señaala este hecho:

El aspecto más subyacente de la obra no es la trama sino la personalidad de Miguel Servet, antítesis del héroe mítico, ser solitario descrito con humanas

miserias que lo desmitifican acercándolo al espectador. Afectado por una cojera, impotente, fustigado y mortificado por la intemperie, aterrorizado por el dolor físico, con comprensible incertidumbre y temor responde a Juan que le pregunta si sabrá soportar la tortura: Así lo haré, si llega el caso, con la ayuda de Dios, si es que me asiste en ese trance que ojalá, hablando sinceramente, no llegue a suceder jamás ni por asomo (Ruggeri Marchetti, 1979: 78-79).

La configuración hace posible conocer las interacciones de las figuras dramáticas. Por eso es necesario establecer un esquema de las configuraciones constituidas en esta obra, para conocer las presencias y ausencias del conjunto de las figuras, y cuál de las figuras estaba con quién en un momento determinado.

Figura	Cuadro										Total	
	1	2	3	4	5	6	7	8				
Frellon	*	*										2
Miguel	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	10
Daniel		*	*			*						3
Doctor		*										1
Juan				*								1
Sebastián					*							1
Carcelero					*							1
Viejo						*						1
Enfermo						*						1
Baltasar							*					1
Benito							*	*		*		3
Comisario								*	*			2
Agente								*				1
Maugiron								*	*		*	3
Ory									*			1
El Ujier									*			1
El Pregonero											*	1
Ejecutor											*	1
Configuración	2	4	2	2	3	4	3	5	5	2	3	

El esquema representa las configuraciones de la primera parte del drama. La suma horizontal de las estrellas revela el número de las apariciones de cada figura, mientras la suma vertical destaca el número de las figuras en cada configuración.

La personalidad de Miguel Servet se asemeja mucho a la del Galileo de Bertold Brecht. Los dos son hombres de ciencia, padecen defectos dirigidos a hacerlos más

humanos, les preocupa la cultura, buscan la verdad y la libertad. «GALILEO. Desgraciada es la tierra que necesita héroe», «MIGUEL. Yo no he hecho nada que merezca la muerte. Busco y defendiendo la verdad, yo no sabía que eso se computara como un crimen». Pero encontramos sin embargo una profunda distinción, dada en el hecho de que Miguel llega a la ejecución pidiendo misericordia, cayendo por tierra por el terror, pero a pesar de esto no se retracta de sus ideas. Galileo por el contrario abjura. La actitud de Servet resulta ventajosa para Sastre, ya que refleja la visión del propio dramaturgo. Además de esto el contenido científico está presentado en Galileo, mientras que con Servet hay ignorancia en torno al descubrimiento de la circulación de la sangre. Todo esto indica que la lucha del protagonista de Sastre no era la de una persona científica o teóloga, sino la de un político (*Ibid.*: 79).

La eficacia dramática en *La sangre y la ceniza*, se concentra en las relaciones de contraste y correspondencia que se resaltan en el aspecto cualitativo de las conflictividades. Todas las figuras del drama son masculinas excepto Rosa, que aparece en un único cuadro, ello indica una correspondencia si no paritaria en cuanto a número, sí al menos de representación de los dos géneros humanos, el masculino y el femenino. Al mismo tiempo se revela un contraste de categoría y de autoridad con la existencia de los opresores y oprimidos que el autor suministra en las figuras, destacando una selección adecuada de reparto y configuración.

La semantización de la figura se revela patentemente en el protagonista de la obra. Miguel Servet es médico, de cuarenta años, soltero y de personalidad débil, y su comportamiento, su manera de hablar, sus movimientos y sus gestos no son meramente unas encarnaciones de un hombre real, sino que son significados adicionales. Sus frecuentes desplazamientos nunca son meros movimientos corporales, sino la expresión visible que conlleva otros rasgos característicos muy distintos de los significados básicos. Resulta que la figura no representa un ser humano imprescindible en el desarrollo de la historia sino que se trata de una encarnación de un concepto suprapersonal. Urge añadir que las posturas del mismo Servet durante la obra proporcionan unas informaciones adicionales a la existencia imprescindible. La combinación de distintas posturas, de pie, sentado, tumbado, de rodillas, etc., imaginadas por el autor y ejecutadas por parte del actor, no cabe duda de que se trata de posibilidades de semantización.

Las figuras de la obra emiten informaciones, explícitamente o implícitamente, que revelan el carácter de sí mismas o de otras figuras. He aquí un ejemplo de autocaracterización explícita procedente de Frellon:

FRELLON.— Yo tengo costumbre de hacerlo en esta silla. (*Lo hace frente a MIGUEL.*) Así podremos conversar más cómodamente y mirarnos las caras, que es como a mí me gusta, aunque la mía, tan envejecida por la edad y los grandísimos disgustos, no sea cosa muy grata de mirar (Sastre, 1976: 37).

Los versos de un «*cantaor*» registran la caracterización implícita figural en una forma indicial sobre la figura de Miguel Servet:

Míralo, por allí viene
el mejor de los nacidos,
atado de pies y manos,
con el cuerpo renegrido.
Míralo por donde viene;
ya asoma por esa esquina
con el corazón de sangre
y la cara de ceniza (*Ibid.*: 99).

Sastre presenta los jueces como maniqués, no como personas, cuya misión es la de agitar los brazos al estilo fascista. Tal vez es un rasgo quijotesco lo que da al héroe de esta obra la complejidad (San Miguel, 1993: 233).

3.2.3. *Espacio y ambiente*

Los acontecimientos del drama se desarrollan en tres lugares distintos, que son tres ciudades: la primera parte está ambientada en Lyon y en Viena del Delfinado, mientras la segunda y la tercera parte corresponden a Ginebra. En la primera parte aparecen seis lugares (la librería de Frellon, un lugar oculto, la prisión, el sótano, la casa de Miguel y el tribunal), la segunda parte se desarrolla en cuatro sitios (la carretera de Ginebra, la

posada de Rosa, la iglesia, la comisaría), mientras la tercera parte comprende tres lugares (tribunal, prisión y lugar oculto).

La sangre y la ceniza representa como obra dramática dos espacios escénicos: el mostrado y el aludido, que se comunican al lector o/y espectador a través de códigos verbales o extraverbales. Los dos espacios plasman el temor, miedo, amenaza, prohibición, acusación etc. Frelon en su biblioteca está asustado —«Aquí en provincias las paredes tienen orejas» (p: 39) «Son muchas las obras extranjeras que están prohibidas en Francia» (p: 38)— y Miguel Servet es perseguido en España, detenido en Lyon y Viena del Delfinado y por último ejecutado en Ginebra, lo que señala claramente la falta de libertad en los lugares visibles tanto como en los referidos.

Las tres partes de la obra poseen una simetría en la subdivisión del espacio escénico. En cada parte existe un cuadro desarrollado en un espacio abierto, y todos son cuadros de muerte, en los que la aniquilación del hombre es protagonista de un trágico crescendo. Miguel Servet se quema en efígie en el cuadro VIII de la primera parte; en la segunda, el protagonista anticipa, presintiéndola, su propia muerte en el cuadro I —« a lo mejor me creen ya muerto, adelantándose muy poco en eso, a la verdad, pues no es mucho, creo yo, lo que me falta para tan triste suceso; y tan irremediable que ya lo veo ahí, y no encuentro el modo de evitarlo»—. En el cuadro IV de la tercera parte Miguel es quemado vivo (Ruggeri Marchetti, 1984: 74).

En la primera parte encontramos un lugar libre, acogedor e íntimo como la casa, que pronto se desvanece; en la segunda sólo la posada de Rosa constituiría el último espacio de libertad, que los agentes sin embargo controlan, y en el tercero encontramos sólo lugares de represión como el tribunal y la prisión [...] y un lugar oculto (presente también en el primer cuadro). Existe en cambio una profunda diferencia entre estos refugios de la clandestinidad: en la reunión de los anabaptistas la oposición al poder es verdadera, con riesgo de la propia vida «y de hecho todos los participantes exceptuando Miguel serán ajusticiados» y en la segunda se trata de una pálida oposición llena de discursos inútiles e ineficaces, y en la que nadie quiere afrontar riesgo. En estos dos cuadros paralelos y antitéticos Sastre quiere marcar la diferencia entre la oposición combativa y la larvada oposición de los intelectuales (*Ibid.*: 75).

Con esta obra Alfonso Sastre inaugura un recurso nuevo y muy interesante, con el cual junto con otros recursos, se caracteriza este drama y luego sus restantes dramas complejos. Es el desplazamiento del espacio escénico. Consiste en extender el escenario hasta toda la sala del teatro y la incorporación del espectador en la acción dramática.

(Se enciende una luz en un palco de entresuelo, decorado como púlpito y rematado con una cruz. JUAN CALVINO comienza su sermón a los fieles: los espectadores de la sala del teatro. En el escenario, telón corto que representa el austero altar de la Iglesia.) (Sastre, 1976: 76).

La multiplicación de los espacios y ambientes en la obra estudiada, muestra la cosmovisión del dramaturgo, a pesar de que este hecho es emanación de las posibilidades técnicas que pretende el teatro moderno. Los distintos espacios reflejan una ideología acorde con una corriente contemporánea. Los espacios interiores y exteriores, ya sean visuales o verbales, reflejan otros códigos relacionados con la necesidad de la libertad, la apertura, el ansia de vivir, etc.

El ambiente perceptible en *La sangre y la ceniza* no está centrado fundamentalmente en los bastidores y el decorado, ya que estos son sólo elementos secundarios respecto a otros más cruciales como el mensaje que se pretende transmitir, la trama, los códigos, etc., que son sobre los que verdaderamente descansa la ambientación. Sin embargo el empleo de la música, la iluminación, la sonorización añadidas a las mismas figuras con sus máscaras, sus indumentarias y sus movimientos, sugeridos por el autor, contribuyen fuertemente a las posibilidades de ambientación, lo que implica una puesta en escena elaborada y aumenta las medidas que garantizan la recepción en el auditorio.

Desde el principio, el dramaturgo atiende ampliamente a los aspectos espaciales. El texto del drama está lleno de *signos autoriales* y *signos figurales* que son emitidos en cuanto descripciones mediante la voz autoral en el primer caso, y emitidos por las figuras en el segundo caso, ambos referidos a circunstancias espaciales con los que se representa el transcurso de la historia. El primer cuadro de la obra —un buen ejemplo de signos autorales— empieza con esta descripción:

La librería de Frellon en Lyon. Iluminación suave y por puntos: una esfera armilar, pilas de libros y otros objetos. El viejo librero trabaja ante una mesa. Suenan golpes en la puerta, que él no parece oír. De pronto, los golpes suenan

muy fuertes, y entonces lo sobresaltan. Se levanta y acude murmurando [...] Abre la puerta. Al otro lado hay una figura que viste ropa negra. [...] Cuando ande nos daremos cuenta de que cojea y que le cuesta un gran esfuerzo caminar (*Ibid.*: 36).

El cante de un Gitano en el cuadro II de la segunda parte plasma un ejemplo vivo de alusiones espaciales de signos figurales donde se nota las referencias al ámbito fuera del escenario:

GITANO.—

Aquel día luminoso
el trece de agosto era.
Miguel salió por la tarde
— ¡nunca el buen Miguel saliera!—
y vio gentes que pasaban
paseando por la acera
(Muchos eran policías
de la Brigada Tercera.)
Quiso torcer hacia el lago
para buscar la barquera
pero vio que todo el mundo,
del duque a la cocinera,
iba en una dirección
sin que nadie se saliera.
No se atrevió a separarse.
Siguió la corriente entera,
y así llegó hasta San Pedro
y entró en la nave primera.
Allí se sentó entre fieles...
de la Brigada Tercera,
y en esto comienza el órgano
— ¡oh, música duradera!—

y los salmos se escucharon
con voz muy grave y severa
que parecen anunciar
que viene la hora postrera.
¡En esto se hace el silencio
y sale a la luz la fiera!
¡Miguel, cuida de ti mismo
que la vida es verdadera
y la muerte el acabose!
¡Quién te viera y no te viera! (*Ibid.*: 75-76).

El suministro de los elementos espaciales y ambientales a través de la utilización de la tecnología indica la existencia de anonimato en los signos verbales espaciales. El cuadro V de la segunda parte es una aplicación de dicho recurso donde se halla la pantalla, el altavoz y la voz de Calvino desde un magnetófono:

ALTAVOZ.— ¡Si no formas parte del contubernio, les haces el juego, cabronazo!

¡Compañero de viaje!

¡Tonto inútil!

¡Viva la Ciudad de Dios!

¡Viva Ginebra! ¡Viva el Consistorio! ¡Mueran los traidores que conspiran contra el Honor de Dios! (*Ibid.*: 80-81).

La semantización espacial en *La sangre y la ceniza*, no contempla un punto de vista único. Es decir, conlleva un hilo que busca interrelacionar el pasado histórico y lo contemporáneo. Así las ubicaciones mostradas en el drama —iglesia, cárcel, tribunal— son paradigmáticas, pues pueden ser símbolos cronológicos de la época que narra la obra así como unas indicaciones muy elocuentes del periodo en que escribe la obra. Se puede añadir que tanto el decorado y los accesorios como sus objetos sirven para situaciones históricas del pasado y actuales, lo que disminuye la posibilidad de precisión histórica y aumenta la posibilidad de semantización del distanciamiento.

Esta posibilidad de semantización se refiere a la posibilidad de vituperar una situación contemporánea a la creación o representación del drama ubicándola en una época más o menos remota, tanto en el futuro como en el pasado. Salta a la vista que un recurso de estas características se revele operación en tiempos de censura; el autor/director puede justificarse siempre con el pretexto de que su drama no va dirigido contra ninguna circunstancia concreta contemporánea (Spang, 1991: 219).

Una mirada analítica que atienda a los dos aspectos, el espacial y el ambiental en la obra, encontrará que se revela en estos la adecuación con el resto del drama, por ejemplo, todos los elementos espaciales y ambientales creados en el texto tienen una relación profunda con las figuras y con el conflicto de la obra. Los lugares mencionados, a los que se nos traslada a través del diálogo, tienen una relación estrecha con el tema de la Inquisición, la cual es el eje principal de la historia, pero además están relacionados con las figuras que actúan. Esta interrelación de los elementos produce una correspondencia con la totalidad del drama.

3.2.4. *Tiempo*

No cabe duda de la importancia del tiempo en un drama; mediante la representación del tiempo el dramaturgo juega un papel muy eficaz en el desarrollo de la historia pretendida, no a expensas, sino guardando equivalencia con los otros ingredientes, figura y espacio. Alfonso Sastre procura conferir a estos tres elementos unos valores semánticos que contribuyen a profundizar en el mensaje de la obra en general. La diversidad en la representación del tiempo en *La sangre y la ceniza*, se muestra desde la variación entre mañana y tarde, día y noche hasta las distintas estaciones, donde cada variabilidad temporal tiene su valor semántico.

La historia dramática de *La sangre y la ceniza*, cuya trama está referida cronológicamente al siglo XVI, y como se ha dicho antes, cuya fecha de génesis corresponde a los años sesenta y su estreno a los años setenta, denota un alejamiento entre las dos fechas. Esto muestra la intención creadora y especialmente la voluntad del autor respecto a la idea del distanciamiento. Este hecho no excluye sin embargo que con la elección por parte del autor de esta época pasada se pretenda criticar

circunstancias contemporáneas parecidas que él mismo también padece como son el franquismo y la censura.

La actualización consiste en el procedimiento inverso, una situación remota en el tiempo, es decir, distante de la fecha de la creación o puesta en escena de la obra, se selecciona de tal manera que sus relaciones con circunstancias actuales quedan patente. Ambos recursos se revelaron siempre efectivos en tiempos de censura (*Ibid.*: 240-241).

Repetidas veces se juega con la pre-historia y la post-historia respecto al tiempo presente del transcurso de los hechos, el motivo es el «hacer verosímil el cambio de actitud o la evolución de una figura» (Spang, 1991: 236). El resumen biográfico realizado por Migue Servet en su diálogo con Benito en el primer cuadro de la segunda parte, es el recurso empleado para introducir reminiscencias de su juventud. Este recuerdo de un tiempo pasado simultáneo con el tiempo actuado en el escenario es una manipulación que interrumpe el tiempo en que transcurre la historia mostrada. En el mismo diálogo se incluye la post-historia como antelación de un tiempo futuro que plasma las premoniciones de una muerte inevitable:

BENITO.— Pensará en otros tiempos que ya se fueron y que nunca más vuelven. Es lo que pasa, Cuando uno se abandona.

MIGUEL.— También es eso que tú dices, pero no todo. Ando desde muy joven fuera de mi patria y el exilio es precisamente lo que yo más conozco de la vida; y ya ni se me ocurre pensar en aquel lejano pueblito de mi España y en el señor notario, mi padre, y en doña Catalina, que así se llama mi pobre mamá, y ya serán muy viejos; y hasta olvido sus caras y no sé ni cómo puede ser el rostro de mi hermano que, por cierto, según algunas noticias indirectas que yo tuve, se hizo cura y seguro que ha de rezar día y noche por mi conversión y mi vuelta al redil. ¡Pobre y tranquila gente que habrá llorado mucho por mí, horas y horas, y a lo mejor me creen ya muerto, adelantándose un poco en eso, a la verdad, pues no es mucho, creo yo, lo que me falta para tan triste suceso; y tan irremediable que ya lo veo ahí, y no encuentro el modo de evitarlo! (Sastre, 1976: 69).

Respecto a la plasmación de las situaciones y del conflicto desarrollado en la evolución temporal, destaca el concepto de linealidad dentro de las posibilidades de

semantización del tiempo en el drama. La estructura de la obra estudiada es coherente y consecutiva, puesto que lleva principio, medio y fin, lo que produce una concatenación de causa y efecto a la vez que temporal. Una serie de acontecimientos forman una línea orientada hacia el final definitivo.

La diversidad de tiempos marcado en este drama añade otro elemento a la semantización del tiempo dramático. Al lado del tiempo de la historia representada, se muestra otro tiempo que interrumpe al primero y principal. Así en el epílogo con el que la obra termina, Sebastián, una de las figuras del drama, realizando un acto de narrador —como ocurre en el teatro épico brechtiano— se dirige al público para explicar detalles, revelando la falsedad de su encuentro con Miguel Servet en la primera parte y que la escena es una imaginación del autor:

SEBASTIÁN.— ¿Me recuerdan? Soy Sebastián de Castellón. El autor imaginó una escena mía con Servet en la primera parte. No, nunca sucedió; no es cierta... Yo no lo conocí; pero participé modestamente en esta historia después de muerto el español. Me encargan que les diga que el suplicio se prolongó casi dos horas por esas causas que ya han visto: la leña húmeda de la noche, el viento contrario... hubo gentes piadosas que, por lo visto, echaron haces de leña al fuego para abreviarle la tortura (*Ibid.*: 101).

La obra abarca los últimos días de la vida de Miguel Servet, lo cual se hace evidente hacia el final del drama aunque es muy difícil concretar el periodo exacto de la vida que se está representado mediante la historia dramática. En la primera parte se presentan cuadros de tipo informativo y sólo en la última escena del cuadro VIII se anuncia la fecha del 17 de junio de 1553, aunque en la primera escena del mismo cuadro cae el año 1553 pero sin fecha determinada.

Tampoco se puede establecer exactamente el salto temporal entre la primera y la segunda parte, sólo en el último cuadro de la parte II se descubre la fecha del 14 de agosto, que es el mismo día en que termina la parte I. En cambio en la parte III se fecha el primer cuadro en el 21 de agosto de 1553 lo que permite establecer el salto de una semana entre las dos últimas partes.

La composición de los segmentos temporales de la obra, no conlleva una equivalencia respecto a la extensión entre sus tres partes, la primera ocupa 33 páginas,

la segunda 14 páginas y la tercera 19 páginas. Cuantitativamente la primera parte resulta beneficiada aunque es difícil averiguar la duración de la representación total y de las subdivisiones en su puesta en escena porque esto depende del director de escena y su equipo.

En el mismo orden de ideas, se observa un desequilibrio en la distribución temporal, representado por el número de los cuadros de cada parte. Hay 8 cuadros en la primera, 5 en la segunda y 4 en la tercera. Llama la atención también la proporción temporal entre cuadros, donde se dan contrastes, pues los cuadros VII y VIII de la parte primera, el II de la segunda y el I de la tercera, presentan réplicas de gran extensión, discrepantes así con los restantes cuadros según exigencias de los criterios internos del drama.

Al mismo tiempo se puede destacar el concepto del *tempo* que distingue entre una escena y otra, es decir, el dramaturgo procura alternar y contrastar escenas lentas y sosegadas con escenas rápidas y dinámicas. El primer cuadro de la obra y el segundo de la segunda parte son paradigmas del tempo lento, mientras que el cuadro II de la tercera parte es un buen ejemplo de un tempo rápido, no por motivo de la corta duración que ocupa sino que lo es también por la representación de la figuración de la sentencia que resulta una parte dramática un tanto más intensa.

La averiguación del tempo no se realiza sólo por distinguir partes o escenas lentas y sosegadas de otras rápidas, sino que también se realiza en el mismo segmento, al pasarse de una situación calma a otra de conflictividad.

El cuadro IV de la tercera parte de la obra, es un ejemplo ilustrativo de alternancia de una escena de tempo lento con otra escena de tempo rápido y movido. La escena comienza monótona con las intervenciones de los Curiosos 1 y 2, esperando la hora de ejecutar al aragonés. A partir de la intervención del Otro, que le parece oír algo fuera del escenario, todavía con la misma configuración, se nota el cambio: primero con la entrada del cortejo (Servet entre cuatro encapuchados), luego con la música “(*Trompetas y banda que toca al compás procesional de la Semana Santa.*)”, después con canto y música otra vez, una serie de acontecimientos rápidos preparan un final definitivo, en el que el condenado a muerte quiere acelerar la ejecución “(*Grita.*) ¡Cabrones! ¡Cabrones! ¿Con todo lo que me habéis robado y no habéis tenido para leña?”.

Queda añadir que los saltos temporales se resuelven a través del oscuro entre los cuadros de la obra acompañado con la música en la mayoría de los casos.

3.2.5. *Lenguaje*

Cuando Alfonso Sastre inicia su nueva línea teatral más desarrollada que la anterior, lleva a cabo unos cambios estructurales y conceptuales. Las modificaciones que pone en práctica el autor en el aspecto lingüístico lo hizo el elemento más destacado entre otros elementos adoptados en esta tarea renovadora. Se acerca al habla cotidiana por medio de lo sencillo y lo popular. Su alejamiento de un lenguaje anquilosado no significa violación de lo convencional en el sentido estrecho de la palabra tanto como renovación que encaja con el espíritu de la etapa. El dramaturgo afirma:

La esclerosis es una enfermedad del lenguaje y no su «naturaleza»; y, precisamente, las artes literarias y el teatro tienen mucho que hacer contra esas fijaciones patológicas que, sin embargo, se producen tanto en el habla cotidiana, como en el habla literaria o científica, y se reflejan y consagran en el nivel del sistema lingüístico, en estrecha colaboración con las academias de la lengua, que actúan a modo de fijador de la vida del lenguaje, que es el habla; resistiéndose siempre a legalizarla y reflejándola siempre con retraso, cuando es que al fin la reflejan (Sastre, 1970: 222-223).

El habla cotidiana aquí no significa dejar de lado el lenguaje dramático, sino que es un carácter circunstancial de este lenguaje. Está muy cerca de lo que observa Anne Ubersfeld: «le théâtre est justement l'œuvre artistique qui montre le langage en situation» (Ubersfeld, 1982: 283).

Así el dramaturgo establece una relación estrecha entre el lenguaje dramático y los hábitos lingüísticos de la época en que escribe su drama. Según la expresión de Kurt Spang, según dos actitudes:

Son el conformismo representado por la adecuación del lenguaje al standard vigente que corre pareja con un conformismo ideológico, y el reformismo que busca la innovación y la colisión con lo establecido (Spang, 1991: 254).

Estas dos actitudes discrepantes resultan muy interesantes respecto de la historicidad de los acontecimientos empleados en la obra. Ahora bien, el discurso histórico reviste más facetas. Desde las perspectivas de la recepción del lector y/o espectador contemporáneo, que naturalmente experimenta diferencias y dificultades cuando el habla histórica queda asumida por la del momento de la creación del drama o de su puesta en escena. Dado que esto es el resultado inevitable en la evolución de la lengua, el habla cotidiana facilita la comprensión e interpretación.

... el juego establecido entre la remisión a un tiempo 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 la opresión del siglo, signos y gestos de tipo fascista... (Lozano, 1985: 206-207).

La composición lingüística en *La sangre y la ceniza* se distingue por la presencia de dos lenguajes, esto es el lenguaje auctorial y el lenguaje figural. Quizás el predominio del lenguaje figural es más visible que el auctorial pero no se puede negar la importancia del texto secundario o el cotexto (el lenguaje auctorial) el cual constituye un recurso que da coherencia y actividad al texto principal que plasma el lenguaje figural. Aquí se destaca el título de la obra, los títulos de los cuadros, y el prólogo por su independencia y su autonomía que, por supuesto, revelan las intenciones y propósitos del autor.

A su vez el lenguaje figural en la obra abarca, además de las intervenciones de las figuras, las intervenciones del epílogo en que el actor desempeña funciones de narrador afines al teatro épico; también son del autor las voces en *off*, desde altavoces y las proyecciones de textos que de vez en cuando aparecen en esta drama. Queda añadir que la pre-conciencia por parte del autor ha reducido las discrepancias estilísticas y funcionales que podían producirse entre el lenguaje auctorial y el figural, por medio de una formulación de laconismo pragmático.

La selección y elaboración verbal en esta obra se comprueba si analizamos el diálogo y/o el monólogo de las figuras, así como los tropos que forman el núcleo, y se nos muestra como una tarea fructífera que pretende destacar la eficacia retórica y estética originada por el texto dramático. La frecuencia del uso de los recursos que emplea el

dramaturgo en su tarea dramática da una virtud notable a la totalidad del drama. Esto muestra la adecuación entre los elementos del drama por un lado, y entre estos elementos y las circunstancias externas por otro. Dado que las expresiones empleadas corresponden al tema de la obra y al conflicto, el estilo corresponde a la condición social de las figuras que produce en última instancia una adecuación del código verbal con los otros códigos dramáticos.

Nuestro dramaturgo insiste en manejar un lenguaje diferente al que habría empleado en obras anteriores, buscando un lenguaje sencillo que ayude al diálogo del personaje a mantener una relación entre las acciones que se están representando y el discurso dirigido al destinatario, aunque no se conserva la sucesión temporal del tema general. Esto lo notamos en el diálogo de Rosa.

Con un médico se puede hablar, y no lo oculto; que una servidora figuraba ya antes en la plantilla de la casa y que ejerció de meretriz durante casi cinco años, hasta que, como un rayo, me vino la conversión, que coincidió curiosamente con el momento de la prohibición del oficio, en lo que yo veo, no sé algo muy milagroso; y a todo esto el ama, que me quería mucho, porque yo era, no es porque yo lo diga, muy dispuesta y tenía mucha imaginación, y estaba, digamos, especializada (lo digo con sonrojo y me sirve así de penitencia); que tenía yo muchas habilidades, digo, para los caprichos y las rarezas de los clientes, viejos o jóvenes (con la sobretasa que eso supone, y que era un pico que nos repartíamos a media entre la dueña y yo), ¿por dónde iba? Ah, sí; que me quería mucho el ama y, bueno, pues que al morirse me nombró su heredera y yo, al hacerme decente del modo rápido que le he dicho, convertí el deshonesto inmueble en este precioso hotel, que ya no es, desde luego, ni sombra de lo que era en otros tiempos (Sastre, 1976: 72).

En el drama se nota un tipo de sintaxis que destaca efectos distanciadores, puesto que aleja de lo trágico acercando a las figuras positivas y aumentando la simpatía en las mismas. Esto se observa en las intervenciones de Miguel Servet:

No; pero supongo yo que será —¡y bien que lo comprendo, pero no me he podido contener, pues soy de natural un poco exaltado!—, supongo, digo, que será por la muy inmoderada pasión que he puesto esta tarde en discutir la tesis errónea del pecado original en la Iglesia de San Pedro; y estoy dispuesto a sufrir el justo

correctivo que sea del caso: la multa o el arresto, o la expulsión... Soy extranjero y no conozco las costumbres y leyes de esta república.) [...] (Eso sería absurdo si no fuera ridículo; es decir, sería grotesco si no fuera terrorífico; o sería, digamos, espantoso si no fuera, como seguro que lo es, una equivocación muy lamentable. Es decir, que sería...) (*Ibid.*: 78-79).

Respecto a las relaciones semántico-sintácticas en la misma réplica, tenemos como ejemplo la Balada que canta un Rapsoda, con la que empieza el séptimo cuadro de la primera parte. Las oraciones semántica y gramaticalmente están interrelacionadas con la situación monológica por medio de un conjunto de elementos relacionantes eficaces, así, si tenemos en cuenta el vector unidireccional, se aleja la réplica de lo “perturbada” y se la acerca a lo “natural”.

«Balada de que todo tiene su final»:

Pero la peste se acabó
pues todo acaba en este mundo:
lo que es ligero y lo profundo,
lo que hace poco que empezó.
Lo que parece perdurable,
luego se acaba lo primero.
Todo es mortal, perecedero,
tanto lo malo que lo amable.
Así la peste se acabó
y al poco ya nadie se acuerda:
cuelga el ahorcado de su cuerda
y el vivo juega como yo.

Pero la peste se acabó (*Ibid.*: 55).

En la Balada se nota la estructuración hipotáctica mediante enlaces de relativo (“de que” en verso1; “lo que” en 4, 5, 6; “que” en 5, 9; etc.); también se encuentra paralelismo (“la peste se acabó” en 2, 10, 14) y la repetición del verbo acabar cinco veces, tres veces en forma de acción concluida (“acabó” en 2, 10, 14) y en presente dos veces (“acaba” en 3, 7).

En esta obra encontramos metaplasmos, como «graaaaciaaas»; y construcciones sintácticas anticuadas. Se observa, en efecto, una preferencia por el empleo del demostrativo delante del posesivo:

«esta su casa; esta nuestra ciudad; ese su escondite», etc. forma que encontramos con frecuencia en los clásicos y raras veces en escritores modernos. También encontramos el empleo de «muy mucho», con frecuencia, derivado del castellano antiguo. Sastre emplea el *muy* en expresiones no corrientes en el español moderno («muy peor; fui muy torturado; muy mortales; somos muy abusados»), formas arcaicas («anduviera a ver») y expresiones anómalas («traté un algo al joven Calvino; obreros poco latinos»). Se nota un excesivo empleo del plural con valor de superlativo terribilista: «quitar las sangres; le arrancaron las carnes; por otras partes; ciertos dineros; hacerlo fuerzas; las hambres; no me llega la camisa al cuerpo de terrores». El habla de Miguel se trata de anomalías deliberadas con intención distanciadora como «parlo catalá desde que era petit» y «canguis» por canguelo. Las palabras malsonantes se hallan en la culta oratoria de Calvino con pocos vocablos como «eructos; podenco», y en el habla de Miguel: «carajo; carbón; hijo de la grandísima, etc. (Ruggeri Marchetti, 1979: 49 y 51).

A la brillante y extraordinaria oratoria de Calvino, tejida de metáforas, alegorías y frases exclamativas, responde Miguel Servet con no menor dominio de los recursos de la lengua y desplegando la elegancia retórica de la *interrogatio*: «¿Que somos culpables antes de haber hecho nada? ¿Culpables? ¿Y por qué? ¿Porque otro infringió un precepto? [...] ¿Porque vivo? ¿Es decir, que la culpa es la vida misma?». Esta lengua culta, oratoria, vuelve a aparecer en otro enfrentamiento entre Calvino y Miguel en el cuadro 5 (II) y contrasta sensiblemente con el resto del drama (*Ibid.*: 57).

La frecuencia de las metáforas es un recurso empleado para recrear una ambientación con componentes llenos de significados simbólicos: “fueros sagrados de mi tripa”; “mortal corbata”; “soltar el trapo”; “bailar la danza macabra en un patíbulo”; “bosques de espadas”, hasta su fusión con el nivel lexical, obteniendo con este hábil recurso brillantes efectos: un mal momento, el de la muerte, producto de un «trago» real: la ingestión del veneno; «huir de la quema» como huida de un peligro que en esta ocasión es precisamente el de morir en la hoguera; «se ha salvado por tablas de la quema», expresión tomada de la jerga del ajedrez en la cual la quema constituiría la derrota y las

tablas la fuga en una partida en la que la victoria, la causa contra Servet, está perdida de antemano; «no me encuentro muy católico», un no encontrarse muy bien que, en tiempos de herejías, podría asumir un peligroso significado lexical. (*Ibid.*: 58).

Alfonso Sastre escribió *La Sangre y la ceniza*, su primera obra literaria dentro de la llamada “Tragedia Compleja” en los primeros años de la década de los sesenta, pero la primera edición no apareció hasta el año 1967 y fue en lengua italiana. Por causa de la censura la obra estuvo prohibida a lo largo de muchos años, finalmente su primera edición en castellano apareció en el número 1 de la revista *Pipirijaina*, en octubre del año 1976. El estreno tuvo lugar en el Teatro Villarroel de Barcelona en enero de 1977, a cargo del Colectivo de Teatro «El Búho» el cual realizó con este espectáculo una gira por toda España y más tarde lo ha representado en los Festivales Internacionales de Teatro de América Latina en México, El Salvador, Guatemala, Costa Rica, Colombia y Venezuela (Ruggeri Marchetti, 1979: 59).

A pesar de las dificultades dadas en todos los campos de la vida española durante el franquismo, en lo político, lo económico, lo social y lo literario, en algunos de estos aspectos se pudo plantear una línea de fuga a través de la denuncia de la situación de opresión en la que vivían la mayoría de los españoles. En este sentido la literatura fue el medio más afanado en expresar las carencias de un pueblo al que le ha sido negado todo lo brillante que hubo alcanzado en décadas anteriores al franquismo. En relación a este acto de denuncia habría continuado las tendencias literarias que fueron interrumpidas con el inicio de la dictadura.

sería conveniente trabajar, proponiéndose la adquisición de lo que podríamos designar provisionalmente como una «tragedia compleja»: un teatro que, admitiendo el «fuego nihilista» de la vanguardia —que corresponde a la existencia real, objetiva, de situaciones límite— superara, a su vez, la superación trágica (esperanza) de esta postura nihilista, abriendo el horizonte a la perspectiva (también real) socialista. [...] el hilo creativo de Alfonso Sastre no ha sufrido (como en el caso de otros autores) roturas y recomposiciones visibles. Aparece, eso sí, acomodado a un razonamiento dramático abierto y por tanto elemento vivo —no anquilosado y seco— en la cultura española pasada, presente y futura (Medina, 1980: 32).

CAPÍTULO CUARTO

ANÁLISIS DE LA OBRA *CRÓNICAS ROMANAS*

4. ANÁLISIS DE LA OBRA *CRÓNICAS ROMANAS*

4.1. Segmentación

Sec. 0. **Desde los altavoces se narra el principio de la resistencia de los pueblos ibéricos contra el imperialismo romano tras la declaración de Numancia como provincia romana en el año 150 a. de C.**

Sec. 1. **Una reunión de la asamblea numantina en la que los líderes Teógenes, Marandro y Leoncio hablan ante los micrófonos.**

Subsecuencia 1. 1. Las acusaciones.

Sit. 1. Mientras Marandro emplea la palabra ante el público, algunos numantinos le acusan de ser espía.

Sit. 2. Marandro insulta a un numantino llamándolo hijo de puta. Altercado entre los dos. Marandro pide silencio y la debida compostura.

Sit. 3. Hay un alboroto en la sala, y finalmente se guarda silencio.

Subsecuencia 1. 2. Las noticias de Viriato.

Sit. 1. Marandro declara que el asunto de la reunión es que llegaron noticias de que Viriato no ha muerto, sino que está vivo, luchando fuertemente en Lusitania. Marandro pide silencio para que Teógenes pueda leer el recado.

Sit. 2. Teógenes confirma la llegada del recado por un mensajero que ha cruzado muchos campamentos romanos. Es una carta de Viriato en que desmiente su fallecimiento. Leído el texto completo de la carta, la asamblea aplaude.

Sit. 3. Teógenes pide silencio y quiere presentar ante los numantinos al hijo de Viriato. Se produce ahora otro altercado entre Teógenes y el numantino anterior.

Subsecuencia 1. 3. Discusión sobre la estrategia para la paz.

Sit. 1. El numantino acusa a los miembros de la asamblea de que se complacen en el sufrimiento y la muerte. Teógenes confiesa que sí.

Sit. 2. El numantino plantea la solución pacífica con los romanos pero Teógenes no acepta, afirmando que prefiere la muerte a vivir de rodillas.

Sit. 3. El numantino le dice que siempre vale más vivir de rodillas que palmarla de pie. También, que la guerra estallará si la provocan.

Sit. 4. Teógenes le replica que la sola existencia de ellos es provocación para los romanos, y termina insultándolo llamándolo cabronazo.

Sit. 5. El numantino considera la palabra de Teógenes como terrorismo.

Subsecuencia 1. 4. El castigo.

Sit. 1. Leoncio requiere que el numantino suba a la escena. Cuando sube, Leoncio pide una corbata y se la pone al numantino y le dice que esa puede ser una corbata mortuoria, si se empeña. El numantino solicita perdón.

Sit. 2. Leoncio pide que el numantino suba a una silla, y este sube. Leoncio le pone la corbata a modo de cuerda en su cuello y va a darle una patada a la silla pero Teógenes se lo impide.

Sit. 3. Teógenes pregunta al numantino cuál es su nombre, este le dice que se llama Aulaces. Teógenes comienza a burlarse de este nombre. Desde la sala muchos maldicen al numantino, le acusan de ser amigo de los romanos y piden que se marche.

Subsecuencia 1. 5. La presentación del pequeño Viriato y decisión sobre Aulaces.

Sit. 1. Teógenes presenta al pequeño Viriato, de cinco años, al público. Aplausos y exclamaciones por parte del público.

Sit. 2. Teógenes pregunta al pequeño Viriato qué hacer con Aulaces. Viriato le dice que lo dejen libre. Teógenes pregunta a la asamblea si aceptan la opinión del pequeño Viriato. Rumores en la sala, donde algunos piden la salida de Aulaces.

Sit. 3. Una mujer pide que se degüelle a Aulaces. Teógenes le dice que el destierro de Aulaces es opinión general. En este momento Aulaces se marcha.

Sec. 2. Se encuentran Marcelo, Lúculo, Galba y Publio Cornelio Escipión en una reunión de alto nivel en un campamento romano.

Subsecuencia 2. 1. El fantasma de Viriato.

Sit. 1. Lúculo dice que el espectro de Viriato recorre toda España, y Galba precisa que Viriato es como un fantasma, que cada vez que lo matan reaparece.

Sit. 2. Marcelo pregunta si Viriato es pastor de cabras, y Lúculo le responde que había sido pastor y debe tener alas en los pies como Mercurio, por lo que ya nadie le alcanza.

Subsecuencia 2. 2. El odio romano.

Sit. 1. Lúculo acusa al pueblo numantino de belicoso o amante de la guerra. Galba añade que ignora a los comidos por la miseria y rechaza su civilizadora tutela, y que son más animales que personas.

Sit. 2. Lúculo y Galba describen peyorativamente a Numancia y su pueblo, y por último Galba califica a Numancia como granada roja. Escipión le dice que él se comerá esa granada, grano a grano.

Sec. 3. La guardia de dos soldados en un campamento romano.

Subsecuencia 3. 1. La charla amistosa.

Sit. 1. Soldado 1 pregunta sobre quién les manda, soldado 2 le dice que el pretor Galba.

Sit. 2. Soldado 2 pregunta al soldado 1 sobre su trabajo antes de venir a esta guerra. El soldado 1 le dice que vendía bocadillos a la entrada del circo.

Sit. 3. El soldado 2 se resiste a responder cuando su compañero le pregunta por su trabajo anterior, pues finalmente le dice que robaba.

Subsecuencia 3. 2. El temor de los soldados.

Sit. 1. Los dos se expresan sus sentimientos pacíficos, y siguen charlando sobre la guerra, el frío, el silencio y lo oscuro.

Sit. 2. Los soldados se asustan cuando oyen un aullido de un lobo.

Sit. 3. Dos guerrilleros surgen de detrás, y aprisionan a los soldados por el cuello.

Sec. 4. Conferencia de prensa sobre el plan de la detención de Viriato.

Sit. 1. Galba informa que Viriato ya está localizado y que será aniquilado en los próximos días.

Sit. 2. Un periodista pregunta a Galba si tiene algo que decir sobre los incendios de Logroño. Galba responde que no tiene nada que comentar.

Sit. 3. Otro periodista pregunta a Galba si tiene algo que decir sobre la destrucción de cinco puentes en Cuenca. Galba responde de modo semejante.

Sit. 4. Otro periodista pregunta a Galba si tiene algo que decir sobre el ataque a su campamento la noche pasada. Galba dice que no tiene nada que comentar y le repite lo dicho al inicio: que Viriato será muerto en los próximos días y que están en el último cuarto de hora del proceso de paz.

Sec. 5. En un café en la ciudad Segeda, tres intelectuales hablan sobre la situación de la ciudad y la manera ejemplar de resistencia.

Sec. 6. La muerte dudosa de Viriato y sus ataques.

Subsecuencia 6. 1. Parece que Viriato está muerto.

Sit. 1. Tres vendedores de periódicos anuncian la muerte de Viriato en lugares distintos.

Sit. 2. Algunos espectadores discuten la muerte de Viriato, entre lamentos generales.

Sit. 3. Galba pregunta si se acabó con Viriato, y Lúculo le contesta que parece que sí.

Subsecuencia 6. 2. Los ataques de Viriato.

Sit. 1. Entran tres mensajeros, que traen mensajes urgentes.

Sit. 2. El mensajero 1 dice que han reconocido a Viriato entre los asaltantes a una columna en la sierra de Guadarrama.

Sit. 3. El mensajero 2 dice que Viriato había sido visto asaltando un campamento en Cabezón de la Sal.

Sit. 4. El mensajero 3 dice que Viriato y su pandilla han asaltado la fábrica de armas en Teruel.

Sit. 5. Galba desmiente los tres mensajes, porque considera cosa imposible estar en tres ciudades a tanta distancia de kilómetros.

Sit. 6. Lúculo dice que ellos están preparados para las guerras superiores. Galba le dice que si la forma de guerra seguida no es efectiva contra la guerrilla, y que por eso les aparece como invencible, ellos pueden luchar por métodos no propiamente marciales. Por último Galba tiene una idea que va a comunicar con Lúculo en secreto.

Sec. 7. En un campamento romano en la ciudad de Soria, ante tres soldados se pacta la traición de Viriato.

Subsecuencia 7. 1. La lamentación de los soldados.

Sit. 1. Soldado 1 sufre del frío y desea estar en su Calabria natal. El soldado 2 le dice que se acerque a la lumbre. El soldado 3 desea el calor para que se quite el frío.

Sit. 2. El soldado 2 lamenta que han venido a luchar contra hombres, no contra los elementos, naturales y sobrenaturales.

Subsecuencia 7. 2. La magia de Viriato.

Sit. 1. El soldado 3 dice al soldado 2 que hable más bajo, porque Viriato tiene orejas enormes, que oyen a kilómetros de distancia. Este le dice que también le sirven de alas.

Sit. 2. El soldado 1 les dice que las alas de Viriato le salen de la espalda y se despliegan como las de las águilas.

Sit. 3. El soldado 2 pregunta si sería mejor abandonar estas tierras y volver a sus campiñas natales, hoy mejor que mañana. El soldado 1 le dice que desea de nuevo estar en su ciudad Calabria.

Subsecuencia 7. 3. La conspiración.

Sit. 1. Entran Galba y sus ayudantes con Aulaces, Ditalcon y Minuro. El soldado 3 ordena a sus compañeros; “en pie. Firmes, ar. Saluden”.

Sit. 2. Galba pide a Aulaces, Ditalcon y Minuro que se sienten y que hagan el corro protector, preguntando quién es el jefe entre ellos. Aulaces le contesta que él mismo, aunque los tres sean de la misma jerarquía.

Sit. 3. Galba manifiesta que quería hablar sobre el asunto de Viriato. Aulaces le dice que ellos tienen la forma de llegar a Viriato y sorprenderlo en su guardia.

Sit. 4. Galba pide que le traigan su cabeza, Aulaces le dice que así lo harán.

Sit. 5. Aulaces dice que falta un punto, se trata del dinero, de cuánto van a cobrar. Galba le dice que les van a pagar treinta monedas. Aulaces acepta.

Sit. 6. Galba precisa que se trata de un pago diferido, que se efectuará a la entrega de la cabeza de Viriato. Los tres aceptan las condiciones de Galba.

Sec. 8. La salida de Viriato y sus compañeros.

Subsecuencia 8. 1. El éxito de la salida.

Sit. 1. En el campamento de Viriato, tres guerrilleros hacen guardia. Esperan el regreso de Viriato y sus compañeros.

Sit. 2. El guerrillero 1 dice “allí vienen los vuestros”; el 2 dice que no hubo bajas, el 3 dice que ya ve a Viriato, que vienen los tres, por fortuna.

Sit. 3. Entran Viriato y dos guerrilleros. El guerrillero 4 lleva una venda ensangrentada en la cabeza.

Sit. 4. Los guerrilleros preguntan a Viriato y sus compañeros si va todo bien, que estaban preocupados de la tardanza del regreso.

Subsecuencia 8. 2. La próxima salida.

Sit. 1. Viriato les dice que les han traído un elefante cargado de vituallas, y hay que abandonar el campamento.

Sit. 2. Dos guerrilleros salen para descargar el elefante.

Sit. 3. Viriato dice que tienen dos horas de descanso, luego saldrán hacia el oeste para atacar una columna romana camino de Almazán. Después volarán a Portugal para apoyar la tarea contra la represión imperialista.

Sit. 4. Los guerrilleros se retiran todos menos el guerrillero 1, que queda con Viriato.

Subsecuencia 8. 3. La detención de los campesinos.

Sit. 1. El guerrillero 1 informa a Viriato de que por la tarde se hallaron tres campesinos merodeando el campamento, que están atados, los cuales dicen que traen informaciones y que sólo quieren hablar con Viriato, y sin testigos oculares. Viriato le dice que los desate y que así les verá las caras. El guerrillero lo hace.

Sit. 2. Viriato pregunta a los tres de qué se trata. Aulaces le dice que simpatizan con su causa y eso les ha animado a visitarlo; Ditalcón le dice que le traen informaciones de interés; Minuro le dice que quieren pasarle las informaciones sin que haya testigos oculares.

Sit. 3. Viriato ordena al guerrillero 1 que se vuelva de espaldas, y este lo hace.

Subsecuencia 8. 4. La batalla mortal.

Sit. 4. Minuro, Ditalcón y Aulaces saltan esgrimiendo grandes cuchillos, apuñalando a Viriato y al guerrillero 1 por la espalda. El guerrillero 1 se desploma, Viriato no cae, lo apuñalan una y otra vez hasta que cae de rodillas y, por fin, lo degüellan y desangran. Aulaces, temblando, alza un gran cuchillo para cortar la cabeza de Viriato.

Sit. 5. Una ráfaga de metralleta abate a Aulaces, Ditalcón y Minuro.

Sec. 9. Sobre un túmulo en una plaza de Numancia está el cadáver de Viriato. Todo el pueblo con sus dirigentes en un total silencio. Entra un carro conducido por un mercader que vende efigies de Viriato. Unos espectadores compran grabados. Le gente baja al patio y furiosamente, destruye el carro, y a los espectadores que han comprado carteles les ofrece metralletas. Luego se ríen, como si todo fuera una broma.

Sec. 10. Durante el último cerco de la Numancia, y en uno de los campamentos romanos situados alrededor de la ciudad: putas paseando, mercaderes de objetos prohibidos, predicadores religiosos y soldados.

Sit. 1. Un mercader vende gomas, perfumes, filtros, etcétera. Un feriante dice que quedan cinco papeletas para la rifa del acto sexual con una señora en perfecto estado.

Sit. 2. Un soldado compra, otro soldado pide del feriante ver el género, este le dice que es género secreto hasta el momento del asunto.

Sit. 3. El soldado compra una papeleta y una colección de estampitas por tres reales.

Sit. 4. El mercader anuncia las cosas que lleva para vender. El Adivino anuncia que adivina el porvenir a los caballeros, señoras y señoritas.

Sit. 5. Un soldado acompañado por una prostituta, pide del Adivino que les diga el porvenir, el Adivino pide el dinero por adelantado.

Sit. 6. El soldado se enfada y le dice que es un soldado romano, un legionario valiente. Al final echa los céntimos y el Advino les dice el porvenir: que sus vidas se separan y que en el futuro la prostituta acabará de cortesana en Roma en medio de honores y riquezas. El futuro del soldado es el de ser un personaje distinguido en este cerco de Numancia y hará carrera militar; quizás llegue a sargento.

Sit. 7. Entra el soldado afeminado, la prostituta le pregunta a dónde va, y él le contesta que entra de centinela.

Sit. 8. Pasa una escuadra formada de unos soldados, las prostitutas los jalean con obscenos piropos. Pasa la pareja da la vigilancia.

Sit. 9. Una voz de un profeta anuncia que se acerca el fin del mundo romano, o sea el de todo el mundo en general, y que Numancia es una encarnación del mal supremo.

Sec. 11. En el campamento romano, Escipión Emiliano reunido con Quinto Fabio, Cayo Mario y Polibio, tratan sobre la destrucción de Numancia.

Subsecuencia 11. 1. La liquidación de Numancia.

Sit. 1. Escipión se presenta a sí mismo al público y empieza su discurso anunciando que será una guerra larga, sucia, podrida, interminable, desigual, entre la mayor potencia del planeta y una ciudad enana. Ellos vienen a liquidar Numancia.

Sit. 2. Escipión da orden a Polibio de apuntar lo que se dice y lo que sucede como historiador de esta campaña. Polibio saca el papel y el bolígrafo halagando a Escipión.

Subsecuencia 11. 2. La teoría de Escipión.

Sit. 1. Escipión plantea su teoría: «toda la ciudad será rodeada en su total perímetro por un foso de tres metros de ancho y otros tantos de profundidad, podrá resistir un cerco cierto número de días contados en proporción a la cantidad de efectivos que en ella se encuentren en el momento de acabarse el trazado de dicha envolvente zanja.»

Sit. 2. Quinto Fabio le dice que prescinde en su teoría del factor subjetivo de los numantinos que se resisten al cerco de su ciudad natal.

Sit. 3. Escipión le dice que eso es psicología, que los soldados romanos son sesenta mil y los numantinos apenas serán dos mil, y la calidad militar de los suyos es la óptima frente a las piedras arrojadas que los numantinos utilizan.

Sec. 12. En el mismo campamento romano, Polibio narra la crónica.

Sit. 1. Los sargentos golpean a los soldados, estos se levantan precipitadamente. Miman lo que narra Polibio.

Sit. 2. El soldado dice al Cabo que el foso ya está hecho. Después el Cabo informa al Sargento; el Sargento al Brigada; el Brigada al Alférez; el Alférez al Teniente; el Teniente al Capitán; el Capitán al Comandante; el Comandante al Teniente Coronel; el Teniente Coronel al Coronel; el Coronel a Cayo Mario; Cayo Mario a Escipión.

Sit. 3. Escipión dice que falta una cosa, que acaba de ocurrírsele. Es el emponzoñamiento de las aguas. Cayo Mario le dice que es una gran idea.

Sec. 13. Marandro y otro numantino van al campamento romano pidiendo la paz.

Subsecuencia 13. 1. La detención de los embajadores.

Sit. 1. Los soldados detienen a Marandro. Este les dice que llevan bandera blanca y que están desarmados.

Sit. 2. Llega el Sargento y ordena la posición de disparo. Todos tienen miedo de los dos numantinos.

Sit. 3. El Sargento pregunta a los numantinos qué quieren. Marandro le dice que quieren hablar con Escipión de parte del pueblo de Numancia.

Sit. 4. Los soldados desnudan a los dos, les hacen un semicírculo, apuntándoles las armas. Marandro pregunta si acaso no se respeta en Roma a los embajadores.

Sit. 5. Entra Escipión, pregunta a los dos numantinos que si son los embajadores de Numancia. Marandro le contesta que sí, pero con menos ropa de la que traían.

Subsecuencia 13. 2. La negación de la rendición.

Sit. 6. Escipión ordena que les devuelvan sus trajes y supone que vienen para ofrecer la rendición incondicional.

Sit. 7. Marandro le dice que no vienen para tratar de rendiciones. Piden que los romanos procedan inmediatamente a retirarse de su pueblo, que les dejen vivir en paz.

Sit. 8. Escipión le dice que la desocupación de la ciudad será efectiva si los numantinos fueran separados en diferentes grupos y en aldeas distanciadas.

Subsecuencia 13. 3. El fallo de la discusión.

Sit. 1. Marandro habla con su compañero para convencerlo de que es mejor que ambos se retiren, sabiendo que Escipión se opone a esta idea.

Sit. 2. Cuando los numantinos inician la retirada, Escipión ordena que los detengan. Los soldados se arrojan sobre ellos y los sujetan.

Sit. 3. Marandro grita que Numancia sufre del hambre y de una enfermedad pestífera. Escipión le dice que esto es sólo el principio.

Sit. 4. Marandro pide que saquen a sus hijos de Numancia y los pongan en otros pueblos amigos, muy lejos de los romanos. Dice que han muerto muchos hinchados de sus vientres. Escipión le contesta que esto lo produce su empecinamiento.

Sit. 5. Marandro grita y maldice a los soldados que le sujetan. Escipión ordena que estos se retiren y dice a los numantinos que cojan su bandera y vuelvan. Los numantinos gritan ¡Numancia o muerte! ¡Es nuestra última palabra!

Sec. 14. Marandro, el otro Numantino, Teógenes y Leoncio en una reunión de la asamblea.

Subsecuencia 14. 1. La propuesta.

Sit. 1. Teógenes dice que Marandro tiene una propuesta.

Sit. 2. Marandro resume su propuesta en un gesto: da un golpe contra su pierna, rompe el asta de la bandera blanca, otro lleva una antorcha y enciende la bandera.

Sec. 15. En la ciudad de Numancia, velatorio de un cadáver, y estrategia para resistir.

Subsecuencia 15. 1. Las víctimas de la peste.

Sit. 1. Enlutado 1 llora al pequeño Milvio, que fue un gran guerrero. Enlutado 2 dice que con Milvio toda la familia está desaparecida y que hay más de cien familias que están bajo el peligro de la peste.

Sit. 2. El niño enlutado dice que tiene hambre. Enlutada 1 quiere que busquen algo para comer.

Sit. 3. Enlutada 2 manifiesta que en cada familia se señala algún muerto.

Subsecuencia 15. 2. La resistencia de la Numancia.

Sit. 1. Enlutado 1 dice que Numancia no se rinde. Enlutado 2 reitera que Numancia no se rinde por estar pálidos y enfermos.

Sit. 2. Enlutada 1 y Enlutada 2 aseguran que Numancia no se entregará y que se convertirá en un florido cementerio de ellos y de sus enemigos.

Subsecuencia 15. 3. Las alternativas.

Sit. 1. Enlutado 1 propone que con sus huertos se podrán ir proveyendo de lo mínimo para sobrevivir. Y que su supervivencia es la victoria.

Sit. 2. Enlutado 2 sugiere que con el hervor del agua disminuye el veneno.

Subsecuencia 15. 4. La petición de la ayuda.

Sit. 3. Enlutado 1 pregunta si alguien tiene noticias sobre Retógenes y su grupo, que salieron para pedir ayuda en Lutia.

Sit. 4. Enlutado 2 le dice que se quedaron en los cerros oestes, que han sido vistos por el centinela.

Sec. 16. El fracaso de la salida.

Sit. 1. Entrada de Retógenes desde una puerta de la muralla, cubierto de sangre, anunciando que la expedición numantina ha fracasado, y todos los que salieron están muertos salvo él, al que un romano le vació sus ojos con un puñal. Dice que quiere informar a los numantinos de que Escipión ha ordenado cortar las manos de cuatrocientos jóvenes de Lutia, y está ordenando el lanzamiento de bombas incendiarias a los huertos y el granero de los numantinos.

Sec. 17. En una cueva cuatro numantinos y dos mujeres. Numantino 1 y Numantino 2 lamentan en versos poéticos, los terribles sucesos de los últimos días en Numancia.

Sec. 18. La discusión entre Teógenes y Leoncio.

Subsecuencia 18. 1. La celebración religiosa.

Sit. 1. Leoncio describe como farsa el acto religioso que se ha previsto hacer.

Sit. 2. Teógenes le dice que no pueden impedirlo.

Subsecuencia 18. 2. La vigilancia de los enemigos interiores.

Sit. 1. Leoncio dice que la iglesia es refugio de solapados enemigos.

Sit. 2. Teógenes propone extrema vigilancia ante los enemigos interiores.

Sec. 19. En el cementerio hay una tumba abierta ante el pueblo numantino, donde se lleva a cabo una escenificación fraudulenta.

Subsecuencia 19. 1. El retorno del muerto.

Sit. 1. Marquino grita, hablando con el muerto que está dentro de la tumba, pidiéndole que retorne un momento para que diga cuál es el pensamiento de los dioses sobre Numancia.

Sit. 2. Una mano aparece desde el borde de la tumba.

Sit. 3. Marquino pide al muerto que continúe su resurrección.

Sit. 4. Aparece la cabeza del muerto, luego todo el cuerpo sale de la tumba. Marquino le dice que hable y no pierda tiempo. Le pregunta de qué manera perecerá Numancia, que si puede haber aún alguna salvación.

Sit. 5. El cuerpo del muerto se desploma dentro de la fosa. Marquino pide socorro, ya que las señas son mortales.

Subsecuencia 19. 2. La detención de Marquino.

Sit. 1. Dos milicianos detienen a Marquino, este es interrogado por Leoncio.

Sit. 2. Leoncio le pregunta si se recabó el oportuno permiso de la familia de Megara, para esos oficios religiosos. Marquino le contesta que todo está en regla.

Sit. 3. Leoncio ordena a los milicianos que exhumen el cadáver. Lo hacen y le quitan la mortaja.

Sit. 4. Unas Voces dicen que este es Caravino el sacristán, no Megara.

Sit. 5. Caravino dice a Marquino que creía que se moría. Este le ordena callar, que están aún en público.

Sit. 6. Caravino pide perdón a Marquino por no haber pronunciado las palabritas porque se asfixiaba, estaba mareado, y ha resbalado y se ha caído al fondo.

Sit. 7. Marquino dice a la gente que está loco y a Caravino entre dientes que se calle.

Sit. 8. Los milicianos detienen a Marquino, mientras algunos del público se desploman en el suelo.

Sec. 20. Teógenes, Marandro, Leoncio y Leucón en una reunión del comité numantino.

Subsecuencia 20. 1. El silencio romano.

Sit. 1. Teógenes dice que no ve ningún movimiento en los campos del enemigo. Marandro le replica que los campos de la batalla son silenciosos hasta el momento de la lucha.

Sit. 2. Leucón dice que ha solicitado la reunión para pensar en acciones de resistencia. Teógenes afirma que está seguro de un plan y quiere realizarlo.

Subsecuencia 20. 2. El desafío de Leucón.

Sit. 1. Leucón quiere lanzar un desafío a los romanos y pide que vengan sus compañeros. Leoncio le dice será apoyado por ellos ante la Asamblea General.

Sit. 2. Leucón grita en dirección a los campamentos, manifestando que tiene algo para su jefe Escipión. Lo desafía a una descomunal batalla entre ellos, a la vista de todas las gentes. Salta las murallas de Numancia, gritando que se expone el combate contra todos, con el trato de que si vence han de levantar el cerco de la villa. Pero nadie le responde. Se echa a llorar.

Sec. 21. En la plaza, bajo la nieve, todo el pueblo numantino con la presencia de los miembros de la Asamblea General.

Subsecuencia 21. 1. Las opciones propuestas.

Sit. 1. Coro, Coreuta y Semicoro lamentan el estado en el que viven, padeciendo frío, nieve, sed, y piden que hay que hacer algo pronto.

Sit. 2. El Secretario lee las propuestas de los que yacen enfermos. El primer punto es la rendición de la ciudad. El segundo se refiere a otras propuestas concretas de acción que puedan producirse. El tercero, con detalles sobre el primero —la rendición—. Se pide que alcen la mano, por nadie levanta la mano.

Sit. 3. Alguien pregunta que si no hay rendición, cuál sería la alternativa. Teógenes le dice que es la muerte.

Sit. 4. Miliciana pregunta si hay otras esperanzas, y Teógenes le dice que sólo les queda una opción: el elegir la forma de la muerte.

Sit. 5. Un Hombre dice que cualquier muerte. Una Mujer, por su parte, que transformen la poca vida que les queda en una muerte digna, que todos perezcan en la lucha final.

Sit. 6. Un Hombre quiere quemar la ciudad y morir en ella. A su vez, una Mujer quiere que ardan sus enseres y tesoros en una hoguera.

Sit. 7. Teógenes acepta la idea y pide de los otros alzar las manos. Todos alzan las manos.

Subsecuencia 21. 2. El castigo de los especuladores.

Sit. 1. Alguien pide que los especuladores de alimentos sean ejecutados. Leoncio dice que son tres y se hallan encarcelados. Ordena a varios milicianos que los traigan.

Sit. 2. Los milicianos traen a los tres, todo el pueblo se lanza contra ellos. Al final les cortan la cabeza.

Sec. 22. Por la noche, la madre numantina habla con su hijo pequeño, al que no puede amamantar por tener seco el pecho.

Subsecuencia 22. 1. La muerte del niño.

Sit. 1. Muere el niño, la Madre quiere subir a la muralla para arrojarse desde ella. Un soldado romano se lo impide.

Sit. 2. La Madre pregunta al soldado que quién es. El soldado le dice que se llama Espartaco. Es romano, trabaja en la cocina, dice que quiere hablar con alguien.

Sit. 3. Espartaco declara que trae pan y que su sueño, como el de otros muchos de los que con él combaten, es pasarse con los numantinos.

Sit. 4. La Madre le pregunta por qué no se rebelan. Espartaco le dice que la mayoría no lo sabe, pero, en Sicilia, hay rebelión de los esclavos.

Subsecuencia 22. 2. El suicidio común.

Sit. 1. Entran dos numantinos luchando entre ellos con espadas. Espartaco les pregunta “¿Hermanos contra hermanos luchando?”, y se lanza a separarlos. Numantino 1 le dice que tratan de resolver un problema, que habían decidido quitarles la vida a los que quedan en Numancia.

Sit. 2. Espartaco les dice que les puede echar una mano y apuñala al Numantino 2 de un certero golpe. Este cae.

Sit. 3. Espartaco pide que acaben con su vida. La Madre coge la espada y la hunde en su vientre, y cae.

Sit. 4. La Madre pide al Numantino 1 que la apuñale, y este lo hace. La Madre cae sobre su hijo. El Numantino 1 pone la espada en el suelo y se arroja sobre ella.

Sec. 23. Muchos muertos en distintas posiciones, muebles y vestidos ardiendo en la hoguera. Unos pocos supervivientes echan sus pertenencias. Un Hombre arroja sus cosas en la hoguera antes de arder él mismo.

Sec. 24. Teógenes, Marandro, Leoncio y Leucón en la última reunión del comité.

Sit. 1. Teógenes dice que ha llegado el acabose de Numancia.

Sit. 2. Leoncio ofrece veneno a todos, ya que piensa que es mejor esto a que les conduzcan atados por las calles de Roma. Beben todos salvo Leucón.

Sit. 3. Leucón les dice que no quiere acompañarlos, que quiere morir con una espada en la mano, luchando.

Sit. 4. Marandro pide que firmen el acta de su muerte colectiva para dejar esa información para la posteridad. Firman los tres.

Sit. 5. Teógenes dice que han terminado las funciones del comité. Se desploma sobre la mesa. Marandro se despide de sus compañeros diciendo ¡Numancia o muerte! Se desploma sobre la mesa.

Sit. 6. Leoncio dice a Leucón que encienda sus cuerpos para evitar escarnios y póstumos excesos. Leucón los incendia con una tea y se echa entre los cadáveres.

Sec. 25. En el campamento romano. Están Escipión, Cayo Mario, Quinto Fabio y Polibio que perciben el silencio de Numancia.

Sit. 1. Escipión observa el silencio de Numancia después de una noche de clamores. Después ordena a Cayo Mario que envíe una guardia para echar un vistazo a los numantinos.

Sec. 26. Cayo Mario con su patrulla en la plaza de Numancia.

Subsecuencia 26. 1. La sorpresa.

Sit. 1. El Sargento alienta a los soldados que están atemorizados entre los cadáveres.

Sit. 2. Los soldados dan un grito de horror, Leucón agarra al Sargento por el cuello y lo liquida con su machete.

Sit. 3. Viene Escipión y su estado mayor. El Cabo le dice que son supervivientes, que simulan estar muertos. Los liquidan.

Sit. 4. Escipión necesita supervivientes para presentarlos en Roma. El Cabo 2 le dice que no queda nadie.

Subsecuencia 26. 2. La muerte del pequeño Viriato.

Sit. 1. El pequeño Viriato llama a Escipión desde una torre. Escipión le dice que baje, que ya se ha acabado todo, y como menor, gozará de privilegios especiales, que Roma es una bellísima ciudad y cuando sea mayor no sabrá si Numancia existió o si fue un sueño. El pequeño Viriato le dice que va a dormir, hasta que quede muerto.

Sit. 2. Escipión ordena a los soldados que suban y lo capturen. Los soldados entran en la torre.

Sit. 3. El pequeño Viriato se tira de la torre con la bandera. Se estrella en el suelo.

Sit. 4. Escipión manifiesta espanto por una ciudad donde los niños mueren como viejos soldados. Ordena a Polibio que queme sus notas y cuadernos. Quiere romper la bandera.

Subsecuencia 26. 3. La ocupación del teatro.

Sit. 1. Un Estudiante llega desde la sala, salta al escenario y coge la bandera. Escipión le dice que romper la bandera está en el guión antes de la caída del telón.

Sit. 2. El Estudiante pide disculpas al autor, a los actores y al público. Comunica que por la mañana, en una asamblea general del Distrito en la Universidad, se ha decidido la ocupación del teatro.

Sit. 3. Otros estudiantes suben al escenario. Llegan noticias de que la policía está en la puerta del teatro.

Sit. 4. El Estudiante dice que dos jeeps y un coche de la Brigada Social están a la puerta de entrada. Otro estudiante dice que dos microbuses han llegado inmediatamente y la policía rodea el teatro, con la orden “¡que no se mueva nadie!”.

Sit. 5. Llegan noticias de que unos agentes han detenido a Alfonso Sastre en el vestuario, como responsable de esta ocupación.

Sit. 6. Un espectador dice que no hay derecho, que él sólo ha venido al teatro y que no tiene nada que ver con la revuelta estudiantil.

Sit. 7. Los Espectadores advierten que la policía va a entrar.

Sit. 8. El estudiante pide silencio, un compañero de actividades culturales va a leer un poema, en homenaje al poeta León Felipe.

Sit. 9. El recitador lee el poema, la policía entra en el teatro, gritos en la sala, un espectador es atacado por la policía.

Sit. 10. Voces exclaman: “¡Que nadie se mueva! ¡Resistid!”.

Sit. 11. Todos lo que están en el teatro ríen. El estudiante declara que así acaban las *Crónicas romanas*, y que la lucha continúa.

Sit. 12. A la salida algunos actores-policías piden la documentación a los espectadores.

4.2. Análisis de la obra

4.2.1. Historia

Alfonso Sastre escribió este drama en el año 1968. Fue editado en lengua italiana en 1970 y en francés en 1974. Más tarde apareció en castellano por primera vez en la edición de Magda Ruggeri Marchetti junto con *La sangre y la ceniza* en el año 1979.

La obra fue estrenada en Francia, con la traducción francesa, bajo el título *Chroniques romaines*, dirigida por Bernard Lotti, con tres representaciones. La primera, por Compagnie Théâtre à Brest, en Palais des Arts et de la Culture (Brest-France) en el 28-11-1978. La segunda representación por Théâtre de l'Instant, en el Théâtre de la Parcheminerie (Rennes-France) el 28-11-1979. Y la tercera representación por el Théâtre de l'Instant, en Palais des Congrès de Champfleury, en el Festival de Aviñón en 10-7-1981. En España fue representada por el Grupo de Teatro Andrés Guerra en el Castillo Árabe de Aroche, en Huelva, el 6 de octubre de 1988.

La obra sigue la historia real de la ciudad de Numancia en su lucha legislativa contra el imperio romano en el siglo II antes de Jesucristo, tema muy tradicional en la literatura española desde el famoso Miguel de Cervantes hasta Nicolás González Ruiz pasando por el gran poeta Rafael Alberti.

En el siglo XX se han representado varias refundiciones y adaptaciones. En diciembre de 1937 se estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid una versión «actualizada» de Rafael Alberti, seguida por otra versión «modernizada», también de Alberti, en Montevideo, en 1943. La adaptación de Sánchez Castañer fue representada en 1949 en el teatro romano de Sagunto, y en 1956, la compañía Lope de Vega estrenó en Alcalá de Henares, al aire libre, una refundición por Nicolás González Ruiz. Entre las versiones francesas se destaca la de Jean-Louis Barrault, montada en París en el año 1937 (Van Der Naald, 1973: 98).

Sastre no oculta su admiración por la ciudad de Numancia ni por Cervantes, que inspira su *Crónicas romanas*:

Yo soy un admirador de Numancia, aunque sea un admirador escalofriado por la grandeza y el horror del destino de aquella ciudad Ibérica. (Por cierto, que en esta admiración me siento bien acompañado por Cervantes). Acompaño a nuestra

Pasionaria (Dolores Ibárruri) en aquello de que más vale morir de pie que vivir de rodillas (Sastre en Julio César Guanche, 2004).

La idea que tenía Sastre de hacer un drama sobre Numancia surgió en una visita a dicha ciudad. La toma como tema de una nueva obra en la misma línea de la tragedia compleja. Sobre esto el dramaturgo dice:

La idea se me ocurrió no simplemente al ir a Numancia, sino que fue el ir a Numancia y el que, en esos momentos, Eva y yo estábamos prendados de la figura de Che Guevara y angustiadísimos con la guerra de Vietnam. Yo vi en la historia de Numancia la posibilidad de hacer una reflexión sobre la guerrilla revolucionaria en América Latina y la lucha popular vietnamita contra el imperialismo americano. [...] En una plaza de Soria hay, recuerdo, una estatua de Viriato, que vi antes de escribir la obra, en que aparece como pastor con la inscripción *Terror romanorum* (Caudet, 1984: 108).

Crónicas romanas pertenece a la «tragedia compleja», y representa un paso hacia el desarrollo dramático de Sastre. Incluye momentos de comicidad como, para poner un ejemplo, la tertulia de los intelectuales; también en una situación en que pinta los campamentos romanos antes de la decisión de Escipión de quitarles su apariencia de lupanar, y hasta cuando se celebra en el velatorio de un cadáver. Al final de la última reunión del comité revolucionario, en el cuadro XXIV, en la acotación, Leoncio dice: «se echa entre los cadáveres, fingiéndose muerto, acomodándose entre ellos, incluso cómicamente» (Van Der Naald, 1973: 107).

La elección del tema histórico de Numancia en esta obra confirma la adopción de una nueva ideología por parte del dramaturgo desde el comienzo de la creación de su propia Tragedia Compleja. El rechazo de la injusticia y de todas las formas de dominio del ser humano, la búsqueda de la libertad en todas las partes de la vida y la necesidad de una lucha colectiva contra la tiranía, son las razones que intensifican el tema revolucionario que Alfonso Sastre emplea en su tarea renovadora. Urge añadir que el patriotismo y el sacrificio por el bien de la tierra que es el símbolo de la dignidad del individuo, se hizo eco en la emoción del dramaturgo.

Pisábamos las huellas de Numancia, en la tierra de Soria, las riberas del Duero. «¿Por qué no haces una Numancia?» Pisábamos con emoción la tierra carbonizada de la ciudad heroica. «Una obra para la lucha» (Sastre. 1979: 299).

La obra de Alfonso Sastre tiene un tono político, revolucionario. Aunque el tema concreto es la lucha de los lusitanos y celtiberos contra el invasor romano, en las *Crónicas* se refleja la repetición de los asaltos a la libertad humana en otras épocas. Cada pueblo tiene el derecho a la libre determinación, pero los blancos mataron a los indios, quitándoles sus tierras; los nazis intentaban dominar a medio mundo; y la injerencia militar por los americanos en la política vietnamita abarca un periodo de varios años, para sólo mencionar algunos ejemplos (Van Der Naald, 1973: 98-99).

La historia ficticia que el autor propone aquí, representa una reminiscencia de los episodios reales cuyas fechas y ambientes conocidos han sido empleadas según la necesidad dramática de un lado y según la subjetividad del dramaturgo en su intercalación de los ingredientes del juego teatral, de otro lado. Así la temática histórica existe en la totalidad de la obra (forma y contenido), pero al mismo tiempo existen muchas violaciones testimoniales. Es decir, la integración de los acontecimientos reales con otros ficticios resulta muy interesante en el conflicto del drama.

Crónicas romanas, nos lleva, para devolvernos constantemente a nuestros tiempos (nazismo, guerra civil, revolución cubana, Vietnam, comunismo) a la Iberia de Viriato y de cerco de la Numancia (cervantina). La misma técnica del anacronismo, detectada en *M.S.V.*, superpone dos situaciones históricas, con la misma finalidad: distanciamiento e identificación. La historia del guerrillero Viriato y de los numantinos sirve para revivir otras historias occidentales de guerrilleros, de «numantinos» y de absolutismo. El autor, naturalmente, nos presenta la historia desde el punto de vista del guerrillero y del «numantino» acosado que prefiere la tortura o la muerte al pacto y al compromiso (Ruiz Ramón, 1975: 417).

Como en *La sangre y la ceniza*, *Crónicas romanas* se caracteriza estructuralmente por la existencia de *situaciones dinámicas* y *estáticas* que a la vez constituyen la historia. Así desde la intervención de Voz de una Vieja, en el primer cuadro de la obra, se marca un momento de tensión dramática al protestar contra la decisión de la

asamblea numantina de dejar libre a Aulaces, produciendo un conflicto que da lugar a una situación dinámica entre dos situaciones estáticas:

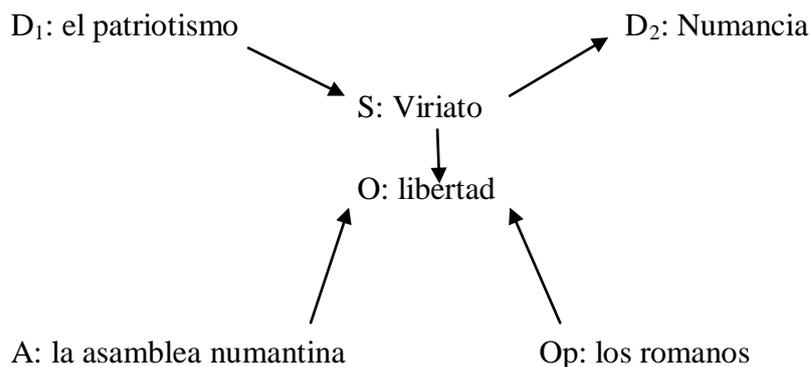
VOZ DE UNA VIEJA. ¡Matad a ese! ¡No le dejéis escapar! ¡Matadle! ¡Os arrepentiréis en caso de no hacerlo, numantinos! ¡Degolladlo en la plaza! ¡Desangradlo y que no se pierda nadie el espectáculo! (Sastre, 1979: 316).

Un ejemplo muy significativo de una situación estática destaca en el cuadro decimotercero de la segunda parte donde, en su réplica, Escipión se muestra muy pacífico, lo que hace que las relaciones establecidas entre los elementos (figuras, espacio, tiempo) tengan una función no conflictiva, careciendo de tensión y de dinamismo, en contraste con el dinamismo de las situaciones anteriores y posteriores llevadas a cabo por Marandro:

ESCIPIÓN. (*Sonríe, superior.*) Retiraos, retiraos. No estáis en condición de mantener compostura debida entre hombres corteses y educados: el estilo prudente que es costumbre entre caballeros, militares o no y en cualesquiera circunstancia. Coged vuestra bandera e id con Dios, id con Dios, hermanitos (*Ibid.:* 376).

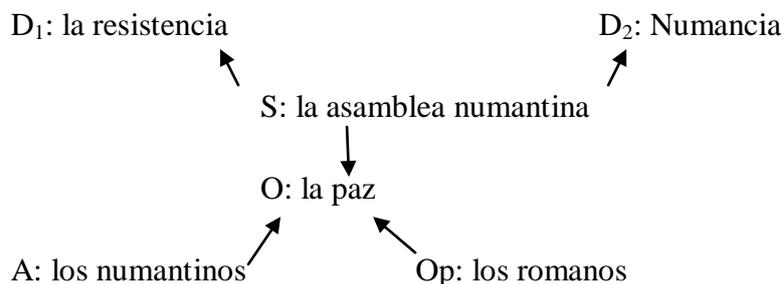
En una simple revisión de los incidentes de la primera parte del drama se encuentra una abundancia de las *acciones* frente a los *sucesos* en la estructura dramática, esto es normal por el caso de la amenaza que produce la figura de Viriato con sus abrumadores éxitos en los campamentos del enemigo. Con la muerte de Viriato, las situaciones de la segunda parte son más estáticas por la incapacidad de las figuras, por su falta de voluntad, etc, lo que produce la imposibilidad de que los sujetos tomen una decisión para resolver la batalla; esto afecta en un claro descenso de la acción en comparación con el gran número de los sucesos.

Por su importancia en el análisis y la interpretación de cualquier obra literaria, no podemos prescindir del modelo actancial. En *Crónicas romanas* es difícil esquematizar un sólo modelo actancial para la totalidad de la obra, ya que existen cambios muy sustanciales particularmente en las figuras principales. Entonces se considera más adecuado ofrecer dos modelos actanciales distintos donde cada uno propone el modelo de los actantes pertinentes a una parte de las dos del drama:



Según la primera parte, el primer eje horizontal representa el destinador (D₁) que plasma sus consideraciones ideológicas en el sujeto (S) y son remitidas a un destinatario (D₂). El segundo eje horizontal representa el ayudante (A) que tiene un objeto (O) que corresponde al propósito del protagonista y es obstaculizado por el oponente (Op).

El mejor modelo actancial de la segunda parte se resume en el siguiente esquema:



Al lado de la historia dramática actuada en el teatro (escenario y auditorio) con el diálogo de las figuras como un núcleo de las acciones y sucesos de una historia abierta, se encuentra también un modo de presentación narrativa producido por las mismas figuras. La narración verbal vehicula la historia oculta que se desarrolla mediante la interpretación propia de las intervenciones figurales llevadas a cabo a través del diálogo. Por este motivo se produce un cambio de perspectiva que afecta a la recepción del lector y/o espectador, así como a las demás figuras. Basta destacar el caso muy notable en el cuadro quinto de la primera parte donde los tres mensajeros narran tres historias aludidas que Viriato lleva a cabo simultáneamente.

Existe una diferencia entre la historia actuada y la historia contada sobre el escenario; esta diferencia tiene que ver principalmente con la necesidad de dar a conocer la historia que queda oculta en la representación. Esta doble opción afecta a la interpretación de la obra, puesto que lo contado responde a una estrategia con respecto a los personajes y con respecto al espectador.

MENSAJERO 1. En la tierra de Guadarrama los guerrilleros han asaltado una columna. Los supervivientes han reconocido a Viriato, entre los asaltantes.

MENSAJERO 2. Perdón que yo intervenga, pero un servidor trae noticia muy contradictorias con las de aquí, el colega mensajero.

LÚCULO. Suéltalas ya, so bestia.

MENSAJERO 2. Lo mío es decir que los hechos narrados por el compañero no pueden haber sido como él los dice, pues la guerrilla de Viriato ha sido vista y acaba de asaltar un campamento en Cabezón de la Sal, provincia de Santander, habiendo sido reconocido su jefe por los oficiales y tropas; que ahora andan sobre sus huellas en un intento de echar el guante y liquidarlo.

GALBA. ¿A dónde vas, zopenco?

MENSAJERO 3. Me retiraba por prudencia.

LÚCULO. Suelta tu rollo, hijo.

Mensajero 3. Yo vengo de Teruel.

LÚCULO. ¿Ya ha sucedido algo?

MENSAJERO 3. Tres cuartos de lo mismo: Viriato y su pandilla. Asalto a la fábrica de armas y gran explosión del polvorín. Han salido patrullas en persecución de los saboteadores (*Ibid.*: 338-339).

Dentro del marco, modos y técnicas de composición, el drama se divide en dos partes, comenzando cada parte con un Noticiario. La primera parte a su vez incluye nueve cuadros, mientras la segunda incluye diecisiete cuadros. Cada cuadro refleja una unidad dramática macrosecuencial más o menos independiente de las demás unidades,

de lo que resultan las diversas fases de la historia. Se fortalece lo que antecede con la nota de su autor:

«por su envergadura, por los efectivos que hay que movilizar para montarla, una obra viable en ese plano, puede montarse en forma de reducciones y adaptaciones libres, seleccionando y articulando los cuadros necesarios y posibles en cada momento. Incluso, puede pensarse en representar, convenientemente adaptados, cuadros aislados a la manera de obras en un acto» (*Ibid.*: 300).

La pobreza de acciones y la riqueza de sucesos son características evidentemente notables de este drama en general y en su segunda parte especialmente. El seguimiento continuo hacia las noticias de Viriato por los numantinos como salvador de un lado y por los romanos como amenazador de otro lado, trae la predominancia de los sucesos al constar de evocaciones y revelaciones desde los hechos heroicos del protagonista (como se marca en el diálogo de los mensajeros más arriba). Todo esto ocurre en la primera parte, mientras que en la segunda parte se señala la incapacidad de la asamblea numantina de tomar una decisión y la monotonía de las escenas por causa de la enfermedad y el hambre como consecuencia del cerco impuesto a la ciudad, lo que aumenta el criterio narrativo del drama y disminuye la tensión dramática. Un ejemplo significativo alrededor de lo que se acaba de decir está en el cuadro dieciséis, cuando un Numantino moribundo narra lo que sucede:

... ¡Nuestra salida ha fracasado, numantinos! Todos los que salimos estamos muertos, incluso yo que todavía os hablo, en un último trámite. He vivido dos días como uno más entre un montón de cadáveres horriblemente despedazados por mil feroces cuchilladas, y estas últimas horas ya todos en plena putrefacción ¡Qué angustia, camaradas, ver convertidos en tan nauseabunda miseria a los que fueron valientes compañeros: Litennón, Caros, Ambón, Magara! (*Ibid.*: 382)

Como en *La sangre y la ceniza*, esta obra incluye la crítica a los intelectuales al hacer la broma de darle a un intelectual una metralleta para ver lo que hace con ella. Eso está muy relacionado con los problemas que tenía Sastre. Cuando Sastre y otros quisieron recoger firmas para un documento para salvar a Grimau, algunos de sus amigos decían: “Bueno, sería mejor formar un comité, ya nos reuniremos mañana...”; esto no sirve porque “es que a Grimau lo van a matar antes”. Hay mucho de su pleito con sus colegas durante el franquismo reflejado en esta escena (Caudet, 1984: 111).

En esta obra, Sastre deja el final abierto. El drama acaba con la ocupación del teatro por una asamblea estudiantil. La escena es un homenaje al mayo del 68 cuando se ocuparon en Francia muchos teatros, que coincide con la fecha de la escritura de la obra. Con este final el dramaturgo quería abrir a la improvisación de lo que se quisiera hacer en el momento de representar; se habría de respetar la situación coyuntural y política que se viviese en el momento de la representación (*Ibid.*: 110).

Sobre este final ha dicho Sastre:

Incluso al final de *Crónicas romanas* cuando los estudiantes ocupan el teatro se podría aprovechar para celebrar allí una asamblea con los problemas del día. Por lo tanto, el final tendría que respetar necesariamente la coyuntura política de la situación del momento. De ahí la estructura abierta, incluidos los finales, de mis tragedias complejas. (*Ibid.*: 110-111).

4.2.2. *Figura y reparto*

Una de las características más destacadas de este drama es el conjunto de las figuras y el reparto que el autor emplea: son numerosísimas las figuras que actúan la historia incluyendo algunas que representan a los espectadores. Además, la delimitación de la configuración en la mayoría de las escenas, la carencia del protagonista absoluto individual y la abundancia de las figuras sin nombres, son los rasgos fundamentales de este apartado y hace que sea merecedor de un estudio profundo.

El gran número de figuras en la obra hace que esta se identifique ante todo como una obra de lucha, de masas, militar y humanitaria. El motivo de la falta de la lista de «*dramatis personae*», hecho deliberadamente por parte del autor, es dejar libertad al director en la reducción de los actores en la puesta en escena, como señala Sastre en su “Nótula” que antecede su texto dramático.

En el caso de que se trate de representar la obra completa, un análisis práctico de las intervenciones de personajes mostrará que puede ser resuelta por un grupo no demasiado numeroso de actores. No se incluye lista de personajes por no considerarla útil —por razón de lo que acaba de decirse— a efectos de la constitución del elenco (Sastre, 1979: 302).

Una técnica muy notada en la obra es la coparticipación de los espectadores como figuras en el acto dramático. Aunque Sastre hubiera ya utilizado esta técnica en su primera obra dentro de la llamada Tragedia Compleja (*La sangre y la ceniza*), llega con *Crónicas romanas* a su máxima actividad hasta el punto de que algunas cubren el espacio general de la escena y contribuyen en la decisión dramática.

Desde el primer cuadro de la obra, el dramaturgo intenta evocar la coparticipación del espectador en las intervenciones de las figuras con un incremento numérico frente a las propias figuras, diez espectadores frente a cuatro figuras. El cuadro V termina con la intervención de un espectador: “(desde el público alguien se levanta y le alarga una metrallita)”; en el cuadro VI las intervenciones de los espectadores no están dirigidas a las figuras, sino que dialogan entre sí, lo que les suministra más libertad a estas voces y más peso en el hecho dramático.

(*Algunos espectadores compran periódicos. Comentarios:*)

—¿Qué dicen? ¿Qué ha pasado?

—Muerte de Viriato en la Sierra.

—Tenía que ocurrir. Era locura.

—La guerrilla lo es. Pobre Viriato.

—Es la séptima vez.

—¿Cómo la séptima?

—La séptima vez que lo matan; y luego reaparece.

—Esta vez es verdad. Dan todos los detalles.

—En una cueva, sorprendido.

—Lo hicieron salir con una hoguera, ahumándolo.

—Y, ya fuera, le aplastaron la cabeza cuando él se defendía.

—(*Lamentos generales.*) ¡Ay de Viriato! ¡Ay de la guerrilla! (*Ibid.:* 336-337).

Como se indica en más de un lugar en este trabajo, la técnica de distribuir tanto el hecho dramático como las intervenciones de las figuras entre actor y espectador, es uno de los elementos principales entre otros nuevos elementos que Alfonso Sastre procura aplicar en su renovación de esta tragedia compleja para realizar su propósito literario social.

Otro rasgo que caracteriza las figuras y el reparto de la obra es el número determinado de las figuras en la mayoría de las escenas, cuatro figuras es el denominador común entre las escenas excepto en la primera y la sexta de la primera parte. Las posibilidades que produce esta configuración tiene su fundamento en las relaciones establecidas entre las figuras. En este orden de ideas la configuración se concentra en un eje principal, esto es, la responsabilidad de tomar una decisión colectiva por parte de los dos grupos en conflicto, mientras que en un encuentro de solo dos personajes las responsabilidades de las decisiones recaerían en una decisión individual. A partir de la configuración múltiple se hace evidente el conflicto dramático desde las perspectivas de oposición y la aceptación dentro del grupo.

El tema del protagonista es un poco complicado, pues la falta de una figura principal o del protagonista individual abre muchas vías, no difíciles de averiguar. La encarnación en Viriato de muchos hechos heroicos narrados por otras figuras no basta para considerarlo como protagonista, y aunque lleva algunas características del protagonista de la tragedia compleja, estas características, con otras que especifican a esta figura, se registran en otro apartado independiente. La obra se concentra en el hecho de que un grupo de ciudadanos puede realizar su propia iniciativa y mostrarse compartida en la creación del mensaje dramático.

La guerra lusitana, acaudillada por Viriato, duró más de ocho años, de 147 a 138 a. de J.C., y se extendió a la Celtiberia. La guerra celtibera de Numancia, que duró diez años, del 143 al 133, fue en parte coetánea de la lucha de los lusitanos, y en parte continuación de ella. Si Numancia es el símbolo de la resistencia colectiva, Viriato es paradigma de los guerrilleros hispanos. El lazo simbólico entre el caudillo y Numancia es Viriato, el joven, adoptado como ciudadano por la ciudad sitiada (Van Der Naald, 1973: 101).

La desaparición de la lista de las figuras sustituyéndola por una «*nótula en lugar de la lista de "Dramatis personae"*», es una llamada para descubrir el verdadero protagonista. Es decir, Sastre siempre confía en los pueblos, confía en el hecho colectivo, en sus obras no expone ni problemas personales, ni espera una solución personal; planteando cuestiones sociales, presenta el método de evitar la solución personal dejando la decisión en las manos de la sociedad. Para una determinación de la figura del protagonista, es interesante este trazo:

La verdadera protagonista es Numancia, héroe colectivo, irrisorio por el simple hecho de oponerse a una gran potencia como el Imperio Romano. Sastre, presentando a los habitantes de la ciudad, no nos muestra un pequeño mundo de superhombres enfrentándose con el coloso sino un grupo de personajes llenos de debilidades que puedan identificarse con los habitantes de cualquier aldea (Ruggeri Marchetti, 1979: 120).

Sin duda alguna, lo irrisorio y la debilidad son el carácter más destacado en el héroe trágico-complejo. Desde esta perspectiva podemos decir que el nivel de protagonismo encarnado en las figuras numantinas, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, no sigue ciertamente el nivel aplicado en las demás tragedias complejas. M. Pilar Pérez ha escrito sobre este protagonismo:

Para construir tanto la tragedia como al héroe complejos, Sastre se vale principalmente de un proceso dramático de contradicción, el cual se revela a través de elementos y recursos formales utilizados, que resultan aparentemente contradictorios. El héroe complejo contiene en sí aspectos trágicos y degradantes: en él se realiza, en un delicado balance, la pequeñez del antihéroe y la grandeza del héroe trágico (Pérez Stansfield: 330).

La autora sigue en su explicación diciendo:

La conciencia que tiene el héroe de la degradación de la sociedad que le entorna y de la suya misma le proveen de la carga antiheroica, la cual trasciende al reconocer el carácter trágico (agónico) de su existencia individual. Esa expresión dramática de su propia desesperación no cae en lo irremediable gracias a la dimensión histórica que posee el héroe, la cual le lleva a practicar una dinámica constante de superación, de ennoblecimiento, de ahí su grandeza trágica y su complejidad (*Ibid.*: 330).

El último rasgo que distingue la figura y el reparto de la obra *Crónicas romanas*, es la abundancia claramente notada de muchas figuras sin nombres propios. Esto proviene de dos factores, el primero relacionado con lo que se acabó de explicar en el párrafo anterior, es decir, más técnico, para dar al conjunto numantino el papel del protagonista y aumentar las posibilidades de coparticipación del público en el juego teatral. El

segundo factor es teórico, cuando deja sin nombre al conjunto de figuras marginales o de menos peso en el hecho dramático, soldados, mensajeros o intelectuales.

De lo que antecede, podemos resumir en cuanto a la semantización de la configuración y del reparto, que el drama en total expone la forma de la configuración de dos grupos opuestos: el grupo numantino enfrentado con el grupo romano. La presentación del reparto multitudinario es una plasmación del eco de conflictos sociales y públicos, en que se enfrenta un colectivo a otro autoritario despótico.

No cabe duda de que la figura constituye el meollo de la historia dramática a través de su actividad en la evolución de las acciones de cualquier obra. De esta realidad, es interesante destacar las características y el estado psíquico de algunas figuras del drama, para que se pueda sacar los indicios explícitos y descubrir los significados adicionales, que forman el objeto del análisis y la interpretación. La selección de las figuras analizadas será según la importancia de su papel en el mensaje literario dramático.

Viriato es una de las figuras principales de la obra. Sus hazañas fuera de la escena narradas escénicamente por otras figuras le dan el peso en el conflicto dramático. Se conoce desde el primer cuadro hasta el séptimo como figura aludida, y sólo en el octavo cuadro aparece en su campamento lleno de alegría por sus victorias, planteando futuros ataques al ejército romano, garantizando nuevas victorias que al final no consigue. En un único cuadro recibimos su carácter: «*Es un hombre cojo y asmático*», anda con dificultad, pero al mismo tiempo fiel en su capacidad de asustar al enemigo, valiente al no caer cuando «*recibe en pie las cuchilladas*».

Para los romanos Viriato es un fantasma que recorre la península Ibérica, y que siempre desmiente las noticias de su muerte en un sitio con su reaparición en otro. Ligada al nombre de Viriato se halla Numancia, la ciudad maldita, que sigue alzándose contra el propósito romano de incluirla bajo su civilizadora tutela (Van Der Naald, 1973: 95).

Recrea el mito antiguo del guerrillero lusitano comparado con el comandante argentino Che Guevara, como expresa el autor en la revista *Pipirijaina*, «mi Viriato y mi Numancia, o bien mi Che Guevara y mi Viet-Nam. », o como se nota en la acotación del cuadro VIII.

«Saludan y se retiran todos menos el GUERRILLERO 1 que queda vigilante, ante el público. Viriato se sienta, saca un cuadernito y escribe. Pausa en la que puede oírse un fragmento del diario del Che Guevara.» (Sastre, 1979: 348).

Todo esto viene a dar la luz a los problemas actuales como el mismo Sastre hace en su Miguel Servet.

El dramaturgo suministra la figura del pequeño Viriato con unas características que son como las de su padre, orgulloso, liberal, valiente aun con un poco de debilidad. Representa una intensificación del ánimo revolucionario y muestra su continuidad a lo largo de las generaciones. Como anuncia Viriato en su carta leída por Teógenes:

...Mi hijo, nombrado Viriato como yo, despierta a la vida, entre vosotros. Numancia cuida de él y seguirá si yo muero. Abrazadle como yo... (*Ibid.*: 310).

O más adelante desde la intervención de la misma figura:

El cual muchacho, adoptado queda por Numancia, si tal es vuestra opinión, en ausencia de tan heroico guerrillero como es el padre que lo entregó... (*Ibid.*: 316).

Siguiendo con el grupo numantino, los miembros de la asamblea: Teógenes, Marandro y Leoncio constituyen el núcleo de la defensa ante el imperio romano desde el punto de la conflictividad, y la evidente cara del protagonista junto con el resto de las figuras numantinas dentro de la concepción del protagonista de las tragedias complejas. Son eslabones de comunicación entre Viriato y los numantinos, de un lado, y entre los numantinos y los romanos de otro lado. Sus posturas en la resistencia y recuperación los hacen guerreros valientes aun no haciendo algo heroico.

Cada uno de los tres tiene su ideología particular. Utilizar los rasgos de correspondencia y contraste facilita el conocimiento profundo de cada uno.

Leoncio y Teógenes. Ambos están dispuestos a defender su patria con su sangre, pero ante los derrotistas tienen una actitud divergente: Leoncio, impulsivo e intransigente, es partidario de la eliminación física inmediata de quien siembra las «semillas» de la «desmoralización», pero Teógenes le detiene diciendo: «No siembres tú la del terror, que esas semillas también sobran y son de fácil crecimiento.» La diferencia de puntos de vista, clara ya en este primer enfrentamiento, lo será todavía más cuando discutan el tema religioso (II, 18) y el

primero no compartirá en el modo más absoluto la tolerancia que propugna el segundo. [...] Marandro es, en cambio, un personaje completamente distinto de su homónimo cervantino, ya que no es sino un miembro más del pueblo de Numancia. (Ruggeri Marchetti, 1979: 123-124).

El resto de los numantinos aparecidos en la obra sin nombres: Numantino, Vieja, Enlutado, uno, otro, etc., son figuras que cumplen con sus papeles la figura del protagonista en el nivel del héroe trágico-complejo.

Escipión es el general romano. En su única aparición en la primera parte cuadro II, en «*que guarda silencio*», manifiesta con ello alarma ante lo inminente, y al final se revela cuando dice «Yo me comeré esa granada, grano a grano, por muy roja que sea.». En la segunda parte, se muestra más autoritario, mandón, la primea figura preanunciadora del fin de Numancia cuando cierra el cuadro doce: «Los días de Numancia están contados». Sus pocas apariciones en escena registran la fatalidad y la violencia, sus intervenciones invocan a la muerte, es el inventor del *teorema* del cerco de la ciudad. Su disciplina militar le obligada a hacer prisioneros pero Sastre le hace incapaz, al no encontrar supervivientes y llevarlos para demostrar la victoria ante el imperio romano.

En el cuadro XIII, la respuesta de Escipión, cuando Marandro viene a pedirle que retire sus tropas, señala la triste suerte de los indios norteamericanos, a quienes forzaron a vivir en tierras reservadas por el gobierno (Van Der Naald, 1973: 99-100).

ESCIPIÓN. Mi contrapropuesta se dice en dos palabras: desocupación inmediata de la ciudad. Los numantinos serían separados en diferentes grupos, a ser posible respetando las familias, que son cosa sagrada hasta cierto punto, en distanciadas aldeas, donde es seguro que podrán emprender una nueva vida, más bella y liberal.

MARANDRO. Una vida agradablemente concentracionaria, de interés estratégico para la imperial dominación de este país... (Sastre, 1979: 375-376).

El pretor Galba, Lúculo y Marcelo miembros de la alta administración romana, siempre aparecen juntos, mostrando un carácter común. Galba «*Mueve la cabeza tristemente*», Lúculo «*Picado*», Marcelo «*Aburrido, como si recordara un texto*

elemental de historia». Expresan sus temores del fantasma de Viriato y de la guerra pero al final aparecen como técnicos y despiadadamente:

LÚCULO. ...Nosotros estamos preparados para las guerras superiores, así como lo fueron las guerras púnicas y otras...

GALBA. ...si la guerra es un indecente método, y por ello nos aparece como invencible, nosotros podemos permitirnos luchar por métodos no propiamente marciales... (*Ibid.*: 339-340).

La figura de Espartaco como héroe —del que Sastre habla junto con Cristo en un poema— aparece al final de la obra. El dramaturgo justifica que:

hago que la acción heroica de Numancia, que termina en ruinas, tenga unos gérmenes, hay una continuación. La rebelión posterior de Espartaco puede encontrar un germen en Numancia. Entraría eso dentro de ese no resignarme nunca a que las obras terminan mal del todo y que se abra una esperanza. El ejemplo de Numancia podría encarnar posteriormente en la rebelión de los esclavos con Espartaco. (Caudet, 1984: 110).

...Espartaco, se pasa a Numancia, poco antes de morir los últimos habitantes de la ciudad. Espartaco ha llegado «al lado de la muerte. Era mi sueño. También el de otros muchos que os combaten forzados por las levas, oprimidos también como vosotros, por los mismos. Destruyendo a Numancia, se destruyen» (XXII) (Der Naald, 1973: 105).

4.2.3 *Espacio y ambiente*

En este aspecto se intenta estudiar los lugares donde se desarrollan los acontecimientos a partir de los signos (que incluyen las acotaciones y el diálogo de las figuras respecto al espacio y ambiente) que expone la obra para dar explicaciones coherentes y profundas de los códigos. Igualmente se llevará a cabo la averiguación de la adecuación o no adecuación de los elementos espaciales y ambientales con los otros aspectos del drama tales como figuras, conflicto, etc. Será desde una perspectiva que tiene en cuenta el propósito del autor en la hora de seleccionar algunos espacios y ambientes, es decir, por qué y cómo los establece.

La primera parte se da en nueve cuadros. Numancia es el ambiente del primero y el último. Los cuadros segundo, tercero y cuarto, junto con el sexto y el séptimo, se ambientan en el campamento romano, mientras que el cinco se desarrolla en la ciudad de Segeda y el ocho en el campamento de Viriato. Esta variedad desaparece en la segunda parte cuando la obra reparte la ambientación entre Numancia y el campamento romano.

Al empezar la obra, inmediatamente salta a la vista la incorporación del patio al espacio escénico, rompiendo la división entre el escenario y el auditorio. La diseminación de los actores en todos los rincones del patio de butacas y la obsesión dialógica evidente de estos actores a lo largo de la escena sugiere una adaptación de un nuevo enfoque por parte del autor que pone en práctica nuevas técnicas realizando con ello su propósito —antes explicado en este estudio— de establecer su tragedia compleja.

Numancia es el ambiente donde se desarrolla el primer cuadro. El nombre de la ciudad está registrado once veces, relacionado casi en la mayoría con la guerra, muerte y terrible sufrimiento humano. La pertenencia a la ciudad se plasma en las intervenciones de las figuras, “numantinos”, “estas tierras”, etc., que muestran miedo de un enemigo romano destacando el contraste entre Numancia y la injusta Roma. Con el oscuro y la música se cierra el cuadro.

El campamento romano es el ambiente donde se desarrolla la obra en los tres cuadros siguientes, distinguiéndose entre ellos que el tercero tiene lugar en el exterior del campamento. Numancia está evocada en los tres cuadros por su resistencia; y se contrapone entre Roma y Viriato: «Roma contra un fantasma». En el cuadro IV, tanto el ambiente que ocupa la escena como Logroño y Cuenca, son testigos de unos hechos heroicos del guerrillero lusitano. El salto entre estos cuadros se realiza a través del oscuro, gritos y la música.

Otra vez el oscuro disuelve el paso hacia el cuadro quinto, que tiene lugar «*en un café de la ciudad de Segeda*», lo que marca un salto espacio-temporal. La frase «no pasarán *en rojo, tachada con pintura negra*» que aparece en la primera acotación, tiene sus implicaciones ideológicas y sentimentales. El cierre del cuadro manifiesta de nuevo la transformación del patio de butacas como un espacio escénico. La última acotación

informa sobre la presencia y los movimientos de las figuras interrelacionadas con las cosas que ocupan el espacio escénico:

«Desde el público alguien se levanta y le alarga una metralleta. El Intelectual 1, sorprendido, retrocede un paso, mirando el arma con cierta aprensión. El 2 avanza y la coge con mucho cuidado, sin saber cómo hacerlo, por dónde cogerla. Se la muestra al 3, encañonando sin querer. El 3 desvía la trayectoria del cañón como diciéndole: apunta para otro lado, que los tiros salen por aquí. Ahora los tres se agrupan y miran el arma como si fuera un objeto raro;...» (Sastre, 1979: 335).

Después del oscuro —con una ráfaga de ametralladora y un grito— que cierra el quinto, el sexto cuadro prosigue con la ampliación del espacio escénico que incluye el auditorio: *«Desde el vestíbulo de la sala irrumpen tres vendedores de periódicos, voceando»*. El campamento romano es el ambiente del cuadro. Se suma otro contraste espacial, porque mientras se anuncia la muerte de Viriato en la Sierra de Ronda por los vendedores de periódicos, los mensajeros anuncian sus asaltos simultáneamente en la Sierra de Guadarrama, Cabezón de la Sal y en Teruel. Galba rechaza el juego espacial en su intervención, *«es cosa imposible estar aquí y allá, a tanta distancia de kilómetros»*.

El cuadro siguiente, situado en el campamento romano, empieza con una lumbre tras un pequeño oscuro en que termina el cuadro sexto. El cuadro carece completamente de alusiones ambientales. Las frecuencias semánticas de frío, calor, sangre, hielo, portan un sentido lingüístico más que referencias espaciales.

Como siempre, la oscuridad señala el salto espacial hacia el próximo cuadro, que comienza con la luz. El campamento de Viriato es el cuarto lugar que establece Sastre en su *Crónicas romanas*, se aparece por única vez en este cuadro VIII de la primera parte. La intervención del Guerrillero 1, que dice *«Allí vienen los nuestros. (Señala al fondo de la sala,...)»*, es una preparación para incorporar el patio de butacas al espacio escénico, y poco adelante se lee: *«Viriato, con los guerrilleros 4 y 5, llega por el pasillo central hacia el escenario»*. Los desplazamientos de las figuras, giros de espaldas, incorporaciones, caídas y avances llenan la escena, que se cierra con un oscuro aunque cuando se enciende la luz, el salto espacial no será muy lejos.

Efectivamente, en la plaza de Numancia se ambienta el cuadro último de la primera parte. El silencio y la inmovilidad son los rasgos más destacados de este breve cuadro. Llama la atención también el decorado utilizado en este cuadro donde se encuentra «*Sobre un túmulo, el cadáver de Viriato. [...] Grandes banderas rojas inclinadas sobre el túmulo*». Otra vez el pasillo central del teatro se convierte en escena y llega aún a mayor grado cuando «*La gente baja al patio y furiosamente, a golpes, destruyen el carro...*».

El comienzo de la segunda parte, con el cuadro X, tiene lugar en un campamento romano alrededor de la ciudad de Numancia. En este largo cuadro, el dramaturgo crea unas atmósferas de suspense y diversión relacionadas con la moralidad del ejército romano.

Todos los códigos convergen para presentarnos un ambiente de prostíbulo más que el de un campamento militar. La nube de prostitutas, adivinos, jugadores, subraya la degradación de este ejército al que en vano un profeta vaticina el fin del mundo romano (Ruggeri Marchetti, 1979: 103).

Sin ningún salto espacial, sólo con el obscuro, se resuelve el paso al siguiente cuadro. Con la llegada de la figura de Escipión, el líder toma la palabra dirigiéndola al público. Otra vez se oye la comparación entre Roma-Numancia, «entre la mayor potencia del orbe y una ciudad enana», códigos bajo los que aparece evidentemente la referencia a la guerra vietnamita cuando más adelante se lee en la acotación: «*Dibuja alrededor de Numancia un pentágono*». Las intervenciones de las figuras destacan la riqueza de signos espaciales en este cuadro, basta aquí señalar un ejemplo:

ESCIPIÓN. ... pues en aquellos no se llegó al sistema de la zanja total, del anillo de hierro, del nudo corredizo. Mirad aquí el trazado de la ciudad. [...] Mirad aquí Numancia, y el río Duero, y el Tera y el Merdancho. El foso tendrá esta forma aproximadamente. (Sastre, 1979: 362).

El doce es el tercer cuadro sucesivo que se ambienta en el mismo campamento romano. El cuadro comienza sin ningún cambio de iluminación, el toque de diana marca la separación con el anterior. El cuadro se presenta en forma mímica, Polibio narra su crónica dirigiéndose al público mientras «*será mimada en todo momento por los*

actores». Cuando se hace el oscuro, se inicia el cuadro trece sin cambio espacial pero el espacio escénico se amplía al patio de nuevo.

El paso al cuadro siguiente no se resuelve con el oscuro sino con un nuevo recurso: cuando Escipión ordena «retiraos», son los romanos quienes lo van haciendo hacia el fondo, quedando sólo los dos numantinos. Siguen en una asamblea con Escipión que al final se resuelve en el gesto de Marandro que «*rompe el asta de la bandera blanca [...].* Alguien avanza con una antorcha y prende fuego a la bandera». Las llamas forman la única siniestra luz del escenario, preanuncian los tres cuadros sucesivos, ambientados en Numancia también (Ruggeri Marchetti, 1979: 105).

El cuadro dieciocho se halla dividido en dos escenas. En un espacio abstracto, los dirigentes numantinos discuten en la primera sobre el acto religioso que se pretende celebrar, mientras el cementerio constituye el espacio de la segunda escena, sin ningún elemento de transición. Los seis cuadros siguientes se ambientan en la ciudad de Numancia. El escenario será testigo de nuevos recursos: cadáveres en la XIX, que se cierra con la retirada de estos cadáveres; «*una bandera y en grandes letras: NO PASARAN* », en el siguiente cuadro, que cambia con un oscuro al XXI, en que se expone la plaza nevada. Al final el oscuro indica el paso al cuadro XXII, y lo mismo con el paso al cuadro XXIII, que enlaza sin ningún recurso con el cuadro vigésimocuarto.

El cuadro penúltimo (XXV) tiene lugar en el campamento de Escipión, y el paso hacia este cuadro se realiza sin ningún recurso que señale el cambio espacial hasta el campamento. Antes de terminar este cuadro, que indica efectivamente el final de los episodios de obra, el dramaturgo emplea los signos espaciales perfectamente formulados cuando el pequeño Viriato «*Se tira de la torre. La bandera, al caer, hace un garabato en el aire. El cuerpo del joven VIRIATO se estrella en el suelo. Círculo respetuoso de soldados, silenciosos, inmóviles*».

El último cuadro cae fuera de la historia ficticia desde el punto de vista dramático. En él Sastre recupera tanto el escenario como el patio de butacas en su estado real. «*Es un estudiante, que llega desde el público, salta al escenario y arrebatada la bandera al actor*», que anuncia la ocupación del teatro. Al asegurar Escipión que la obra más o menos termina, «*suben otros estudiantes al escenario*», y la frase «*No nos moverán*», es

oída desde un disco y a través de los estudiantes antes y después de la entrada de la policía.

4.2.4. *Tiempo*

El tiempo de la historia de esta obra sartreana es un tiempo referencial, que alude a un tiempo histórico real, el tiempo de la Península Ibérica a mediados del siglo II a. Jesucristo, en que el autor evoca los acontecimientos que acaecieron en aquella época y durante el cerco de Numancia impuesto por los romanos. El noticiario de Sastre, con el que comienza la obra, da fechas muy detalladas sobre la fábula del drama.

Año 150 a. de C. El imperialismo romano trata de “pacificar” por el terror la península Ibérica. [...] Entre los episodios de esta Resistencia, es de recordar la rebelión de las tribus lusitanas en el año 154; y el primer sitio de Numancia, en el 153, provocado por el refugio en esta ciudad de algunos de los hombres... (Sastre, 1979: 307).

La recuperación de la antigua fábula del cerco de Numancia, sirve aquí para expresar unas cuestiones contemporáneas. A pesar de que el autor emplea los episodios reales antiguos, al mismo tiempo es una crítica del presente y de la actualidad. La preocupación de Sastre y su miedo a la censura le han empujado a adoptar esta historia inmemorial. Las evocaciones explícitas del mito de Che Guevara, la guerra de Vietnam, la Guerra Civil española y del franquismo, son muestras de una obra de gran actualidad.

es la actualización del mito de Numancia y representa a cuanto se opone al imperialismo, hasta el punto de que Sastre se ha inspirado ora en el Viet Nam, ora en la Guerra Civil española, ora en la oposición al régimen franquista [...] representa la Cuba del bloqueo económico (Ruggeri Marchetti, 1979: 113).

Desde las perspectivas dramáticas, *Crónicas romanas* se considera un drama histórico, por el hecho de que se pretende presentar un tiempo histórico real. Así que la obra es una “re-presentación” de los acontecimientos pasados en otras formas dramáticas. Esta perspectiva con otras constituyen la preinformación del receptor y le ayudan para cumplir el importante aspecto de la recepción literaria.

Los saltos temporales en este drama se muestran intencionadamente en muchas ocasiones a través del oscuro y raras veces ocultamente. En la primera parte de la obra se nota la separación temporal marcada por el oscuro entre los cuadros, excepto entre el cuadro V y el VI. En la segunda parte, los cuadros están separados también por un oscuro, salvo entre el XI y el XII, el XVIII y el XIX, el XXV y el XXVI donde la separación temporal desaparece en favor de la continuidad del tiempo. Así, el escritor aplica la continuidad y la discontinuidad del tiempo en su tarea dramática dentro del grado de las distinciones temporales.

En *Crónicas romanas* se dan, como casi en todo drama, dos tiempos. Es decir un tiempo escénico, el que transcurre escénicamente, y otro tiempo extraescénico, al que se alude sólo a través de las intervenciones dialógicas y no actuado. Así cuando Aulaces confiesa en el primer cuadro de la obra:

Sí que lo soy, con perdón de la mesa, o al menos tal es la idea que tiene mi madre en cuanto a mi modesta concepción, sucedida, a lo que parece, hace cuarenta años o menos en un pueblo que le dicen Cartago-nova (Sastre, 1979: 309).

En el mismo cuadro se encuentra también una alusión a un tiempo menos distante, cuando Teógenes anuncia la llegada de la carta de Viriato: «El cual recado llegó el alba de hoy».

Las informaciones acerca del tiempo en esta obra son muchísimas, ofrecidas casi totalmente a través del código verbal que suministra el dramaturgo, tanto en los noticiarios que preceden las dos partes de la obra como en el diálogo de las figuras. Las fechas indicadas en los noticiarios son unos acertados indicadores de la época en la que se desarrolla el drama. Mientras, los términos contrapuestos hoy-mañana, día-noche, invierno-verano, que aparecen desde el principio hasta el final del drama, son indicaciones temporales que manifiestan el transcurso de la historia dramática.

El dramaturgo enlaza la Numancia romana con otras mediante el traslado de distintas épocas tecnológicas. En la asamblea de Numancia se usan micrófonos y altavoces. Viriato realizó un asalto a una fábrica de armas, y los guerrilleros están armados con metralletas y ametralladoras. Otras armas usadas son: bayonetas, mosquetones, palas y picos. Los romanos, en un sitio anterior, usaron «elefantes y otros modernísimos pertrechos» (II). Para destruir los huertos y el granero de la

ciudad, los romanos utilizan bombas incendiarias, y el cuadro se titula «Napalm» (Van Der Naald, 1973: 99).

La organización de los segmentos temporales de este drama como un drama atectónico, otorga a estos segmentos una independencia relativamente mayor. Es así puesto que cada uno de los cuadros conserva su independencia, hasta el punto de que algunos cuadros podrían convertirse en una representación exenta desde el punto de vista de la jerarquización y yuxtaposición.

En la obra se nota también la manipulación respecto de la prehistoria y posthistoria, realizada a través de las intervenciones narrativas monológicas o polilógicas. El resumen biográfico de la Vieja anunciado por Teógenes en el cuadro I: «Su historia de militante numantina y el sacrificio suyo, de sus hijos y nietos, torturados y muertos,...», dan la prehistoria desde el conocimiento de los antecedentes. Este tiempo anterior recuperado al tiempo actuado en el escenario marca una manipulación en cuanto interrumpe el tiempo primario de la historia. Esta incursión se realiza también en la lectura de la carta de Viriato en el mismo cuadro y en el cuadro VI por los tres Vendedores de periódicos.

En el mismo sentido, se encuentra también una incursión en el futuro a través de unos oráculos y premoniciones, que señalan una manipulación temporal respecto de la posthistoria. Así en el cuadro XII de la segunda parte cuando Escipión dice: «los días de Numancia están contados»; es una antelación del tiempo o “prolepsis”, de la historia dramática.

Alfonso Sastre demuestra conferir al elemento temporal unos valores semánticos, al manejar varios tiempos, que contribuyen a profundizar y redondear el mensaje dramático. La diversidad del tiempo en *Crónicas romanas* se aplica desde los numerosos años mencionados a lo largo del texto y desde la variación entre día y noche, percibida a través de los códigos verbales y/o extraverbales.

En la obra el dramaturgo especifica algunos aspectos temporales para hacerles adquirir unos valores simbólicos. Así la obra se desarrolla en el invierno, que desde el punto de vista de la semantización, simboliza la debilidad, la enfermedad y la muerte. Mientras la frecuencia de la existencia de la noche esta relacionada con lo sospechoso y la traición, etc...

Una de las posibilidades de semantización del tiempo dramático en este drama, es la linealidad, que se refiere a la plasmación de situaciones y del conflicto dramático. El autor crea una estructura de segmentos, que tienen principio y medio orientados hacia un final definitivo. La coherencia y la consecutividad de los acontecimientos, corresponden a la forma de percibir el desarrollo dramático.

La utilización con destreza por parte del dramaturgo de los “tiempos muertos”, como las pausas y los silencios, constituyen otros recursos que aumentan las posibilidades de la semantización. Las variadas pausas entre cuadros son puentes entre los segmentos temporales, permiten al lector y/o espectador la expectación hacia el próximo acto que se abre de nuevo. En el mismo orden de ideas, los tiempos de silencio en el drama no son embarazosos, sino muy elocuentes y capaces de sugerir otros valores semánticos.

Evidentemente, se puede distinguir entre partes lentas y otras rápidas que se producen dentro de una unidad dramática. En la mayoría de los casos, la música, voces, gritos, pasos ligeros y otros aparatos acústicos, designan la velocidad que intensifica el tempo. La abundancia de los fenómenos dramáticos en unas unidades, hace el tempo más apresurado y contrasta con otras partes lentas.

Así, en el cuadro XII, cuando Polibio narra la crónica, que está mimada por los soldados, al principio “(*los soldados no se levantan. Tendidos, no se mueven*)”. Después, “(*los sargentos golpean con porras a los soldados acostados*)”. La configuración empieza a cambiar, primero con los gritos de los sargentos, luego con los toques de la corneta, después con un silbato, una serie desacostumbrada de apartes, y por fin los soldados “(*se apoderan de los maniqués por la espalda y les clavan cuchillos en la tripa*)” Estas cortas y múltiples escenas aceleran el tempo y aumentan el dinamismo que desemboca en la salida de un grupo que ataca a los soldados romanos y mata a algunos.

Resulta útil establecer un esquema de la segmentación de las unidades del drama. La división de la totalidad de la obra se produce en unidades mayores y otras menores, de modo que la unidad mayor es el tiempo total de la obra, que a su vez queda subdividido en dos partes; estas se dividen en unidades menores que son los cuadros, la primera parte en nueve y la segunda en diecisiete cuadros.

	I	II
Partes	-----	-----
	9	17
Cuadros	-----	-----

El esquema es interesante para designar la proporción de los segmentos temporales que se revela en la estructuración del drama. Con ello, se nota un desequilibrio tanto en el número de los cuadros como en la extensión de cada cuadro. Veremos que la primera parte consta de 44 páginas y la segunda parte consta de 66 páginas. La extensión de los cuadros es más variada: el más extenso es el cuadro I con 11 páginas, el X y el XII con 7 páginas, y los menos extensos son los cuadros IX, XIV y XVII con sólo una página, ocupando dos páginas los cuadros IV, XVI, y XXIII, mientras los restantes van de 3 hasta 6 páginas.

4.2.5. Lenguaje

Alfonso Sastre entiende muy bien la importancia del código verbal como el medio más poderoso de transmisión del mensaje dramático. Debido a esto el lenguaje nuevo, si se puede decir, que pretende el autor en su Tragedia Compleja, constituye el elemento central y efectivo entre los otros elementos marcados en esta tarea renovadora. De modo que a pesar de la riqueza de la técnica manejada en este drama, lo verbal adquiere a la fuerza un prestigio equilibrado con el de los códigos extraverbales. El mismo Sastre afirmó en la Nota que precede el texto de la obra:

Es, pues, una de las que llamo tragedias complejas (su posición fuera del sistema) [Sic.], cuya *teoría* queda más o menos expuesta en mi prefacio a aquélla. El experimento en cuanto al posible hallazgo de un verdadero lenguaje literario-teatral, que es connatural con esta vía, sigue su desarrollo en estas imaginarias «Crónicas». La persecución (teórica) de una expresión teatral popular, también (Sastre, 1979: 301).

En *Crónicas* hay una tendencia marcada hacia un lenguaje popular. En este caso la «liberación» también viene desde dentro, porque es la expresión vital de los personajes y de la circunstancia que les toca vivir. No hay duda de que forma uno de los elementos más importantes en el éxito con que el dramaturgo sabe expresar la universalidad de la lucha numantina (Van Der Naald, 1973: 109).

En *Crónicas romanas*, Sastre emplea a la vez las dos opciones fundamentales del lenguaje figural: (1) la adecuación del lenguaje desde la selección del sociolecto, el dialecto y el idiolecto de sus figuras; (2) dar la importancia a la unidad estilística del drama, lo que produce un equilibrio entre la función expresiva y la función poética al mismo tiempo.

Las réplicas de las figuras en este drama, tanto monológicas como polilógicas, tienen vectores, unas veces unidireccionales y otras veces multidireccionales, que plasman la relación entre lo semántico y lo sintáctico. La concordancia de las situaciones monológicas con las circunstancias y la estructura de las oraciones resultan consecuentes. La crónica que monologa Polibio sirva de ejemplo para destacar las relaciones semántico-sintácticas en la misma réplica:

Empezaron los cambios
por la diana.
De levantarse nunca
tenían gana.
Mas los sargentos
los convencen ahora
con argumentos.
Había este conflicto:
las cabelleras
confundían soldados
y soldaderas.
Ya los sargentos
mandan las cabelleras
a tomar vientos. (Sastre, 1979: 364).

Las réplicas de Leoncio a lo largo del drama conservan las mismas características semánticas y sintácticas. En el comienzo de la obra insiste en castigar a Aulaces, traidor y asesino de Viriato (“Echadme la corbata [...] ¿te gusta este lacito? [...], pues ten en cuenta que esa puede ser tu corbata mortuoria, si te empeñas” pág., 314). En los últimos acontecimientos del drama el mismo Leoncio intenta prohibir el acto religioso y poco después anuncia la detención de Marquino (“El gran sacerdote queda detenido [...] vamos a verlo, Eminentísima. Responde primero si se recabó el oportuno permiso de la familia de Megara, celebrar esos oficios religiosos en su tumba”), así conservando el tono interrogativo que ha empezado desde el primer cuadro.

La repetición de unas frases por determinada figura refleja la permanencia de los rasgos semánticos y sintácticos en todas las réplicas. Cuando el pretor Galba repite al final de la conferencia de prensa la misma frase del principio, emblematiza el falseamiento triunfalista de las noticias, que no permiten más verdad que la oficial, típicos de los servicios informativos monopolizados por los estados totalitarios. Así también en el cuadro XI, Escipión dice: «yo me comeré esa granada, grano a grano, por muy roja que sea» -tomada de la de Fernando el Católico sellando la suerte del Reino de Granada-, repitiendo su frase que anunció en su primera aparición en el cuadro II, y en el cuadro doce repite dos veces «Los días de Numancia están contados», parcialidad que conserva las mismas características semánticas y sintácticas de la figura. (Ruggeri Marchetti, 1979: 98 y122).

Un caso muy llamativo, es el parecido sintáctico entre las réplicas sucesivas de unas figuras tanto construccionalmente como lexicalmente. Como se nota en el cuadro XII:

SOLDADO. ...El foso es cosa hecha, mi cabo.

CABO. ...(A un Sargento.) El foso ha sido acabado, mi sargento.

SARGENTO. (A Brigada.) El foso acabose, mi brigada.

BRIGADO. (A Alférez.) El foso fue terminado, mi alférez.

ALFÉREZ. (A Teniente.) El foso concluido es, teniente mío.

TENIENTE. (A Capitán.) El foso ha sido cerrado en todo su perímetro, mi capitán.

CAPITÁN. (A Comandante.) El foso ya fue estructurado en su totalidad, mi comandante.

COMANDANTE. (A Teniente Coronel.) El foso ha sido brillantemente coronado por el éxito [...], mi teniente coronel. (Sastre, 1979: 368).

Cada réplica recoge elementos informativos de la anterior, sin perder la coherencia semántica.

Dentro del mismo lenguaje figural, se puede distinguir entre dos tipos básicos: la función narrativa y la función de actuación. Cuando Lúculo y Galba intervienen:

LÚCULO. (*Con énfasis.*) Un espectro recorre toda España, desde su Lusitania original, foco de la guerrilla.

GALBA. (*Mueve la cabeza tristemente.*) Es el espectro de Viriato; el cual se halla en todas y en ninguna parte. ¡Siniestro! ¡Fantasmal! Pues se le mata y reaparece. (*Ibid.:* 318).

No están actuando, ni hacen progresar la historia dramática, sólo facilitan la imaginación al lector y/o espectador sobre las hazañas de Viriato en el territorio ibérico mediante una descripción narrativa. Al contrario ocurre cuando la intervención de una figura puede tener la función actuada, como se nota en las réplicas de un numantino:

HOMBRE.

Traigo lo que me queda, poca cosa,

Para darlo a la lumbre de la hoguera

Antes de arder yo mismo en la postrera

Hora de esta agonía pavorosa.

(*Va haciendo lo que dice.*) (*Ibid.:* 407).

Resultan muy eficaces las pausas y silencios que Sastre emplea en su obra, específicamente, y en el resto de sus tragedias complejas en general. La incorporación hábilmente y con polifacéticas funciones de los dos fenómenos intraescénicamente y/o extraescénicamente, produce efectos llamativos muy elocuentes y adquieren unas

posibilidades expresivas. Valga como ejemplo el final del largo monólogo de Leucón desafiando a los romanos:

A ver quien se decide y aparece. (*Silencio. Sólo el silbido lúgubre del viento.*) ¡Eh, eh! ¡He dicho unas palabras! ¿Y nadie me responde? (*Silencio.*) ¿Nadie? ¿Nadie? (*Silencio.*) ¿Nadie tiene las cosas en su sitio? (*Silencio terrible, largo, pesado. Casi llorando.*) ¿Nadie? (*Leucón, como desamparado ante el silencio, se echa a llorar de rabia de impotencia. Oscuro.*) (*Ibid.:* 395).

Cuatro silencios en un pequeño trozo marcan de tensión e intensifican la sospecha y la falta de coraje que Sastre va creando alrededor de los romanos.

Una pausa y otro silencio palpable expresado por los soldados en el tercer cuadro, que inquieta a estos:

SOLDADO 1. Y que lo digas; por eso el mejor, muerto. (*Pausa.*)

SOLDADO 2. ¿No oyes qué gran silencio se produce?

SOLDADO 1. Claro que oigo.

SOLDADO 2. Se oye que no se oye; es un decir.

SOLDADO 1. Y eso molesta.

SOLDADO 2. Como que donde haya un buen ruido, que se quite el silencio. (*Ibid.:* 326).

Es un silencio que advierte el presagio de la muerte violenta que poco después reciben los soldados, un silencio preocupado con vocabularios como música, tambores, etc. Y por último con la técnica como emisor del código acústico “(*Se oye el aullido de un lobo. Asustado*)”.

A cerca del lenguaje de esta obra Magda Ruggeri Marchetti escribió:

El lenguaje extremadamente coloquial cuajado de tropos («romanos águilas») y expresiones malsonantes y chulescas que a veces por su rima recuerden a las que se corean en las manifestaciones («Aulaces, no jodas, que incomodas; Aulaces, no nos embaraces»), hacen parecerse esta reunión a una asamblea estudiantil:

MARANDRO. ¡Numantinos! ¡Ciudadanos!

UNO DE LA SALA. ¿Qué?

MARANDRO. ¡Cómo que qué!

OTRO. No hagas caso de ese, tú, Marandro. Es un provocador. (Ruggeri Marchetti, 1979: 96, 97).

Muy notable la contradicción semántica entre el frío y el calor en las primeras intervenciones de los soldados romanos en el cuadro séptimo. Donde el frío está relacionado con la guerra en Soria mientras el calor lo está con la paz en Calabria.

SOLDADO 1. Qué frío, madre de mi alma. Con lo bien que se estará ahora en mi dulce Calabria natal, en vez de esta Soria fría.

SOLDADO 2. Arrímate más. Arrímate a la lumbre.

SOLDADO 1. Por mucho que me arrimo, tengo la espalda y el culo fríos como el hielo.

SOLDADO 3. Donde esté el calor, que se quite el frío; desde luego.

SOLDADO 1. Entre el frío y lo que sucede alrededor, cada vez más fantástico y terrible, apañados estamos. Que si no se muere uno de una cosa, lo matan de la otra (Sastre, 1979: 341).

La obra, como homenaje al comandante Che Guevara, incorpora en su lenguaje unos pasajes semánticamente idénticos al mensaje del argentino.

Viriato escribe en su mensaje:

Toda nuestra pelea grito bélico es contra el imperialismo y sus lacayos. Allá donde la pálida muerte nos sorprende, será muy bienvenida a nuestro cuerpo, con tal de que otro cuerpo recoja nuestra arma y se oigan, a modo de fúnebres marchas, los tableteos de las ametralladoras y nuevos gritos, hoy bélicos, mañana victoriosos (*Ibid.*: 310).

En su «Mensaje a la Tricontinental», Che Guevara escribió:

Toda nuestra acción es un grito de guerra contra el imperialismo [...] En cualquier lugar que nos sorprenda la muerte, bienvenida sea, siempre que ese, nuestro grito de guerra, haya llegado hasta un oído receptivo, y otra mano se tienda para empuñar nuestras armas, y otros hombres se apresten a entonar los cantos luctuosos con tableteo de ametralladoras y nuevos gritos de guerra y de victoria (Ruggeri Marchetti, 1979: 310).

CAPÍTULO QUINTO
ANÁLISIS DE LA OBRA *EL CAMARADA
OSCURO*

5. ANÁLISIS DE LA OBRA *EL CAMARADA OSCURO*

5. 1. Segmentación

Sec. 1. **En Barcelona, año 1902, algunos detalles de la Historia.**

Subsecuencia 1.1. El discurso de Alfonso XIII.

Sit. 1. Un cantaor que canta una copla.

Sit. 2. Aparece una fotografía de Alfonso XIII.

Sit. 3. Voz de Alfonso XIII, que anima al pueblo español y declara su compromiso con sus deberes.

Subsecuencia 1. 2. Nuevos decretos.

Sit. 1. Desde una grabación se anuncia que el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes manda que los maestros enseñen la doctrina cristiana en lengua castellana.

Sit. 2. Gritos contra el decreto. Clamores de ¡Viva Cataluña!

Sit. 3. Una manifestación dentro de la Universidad de Barcelona. Los guardias civiles golpean a los estudiantes.

Subsecuencia 1. 3. En el Congreso de los diputados se discute sobre el catalán.

Sit. 1. Romanones dice que en algunas provincias han aprobado textos escritos en catalán.

Sit. 2. El señor Canellas replica que el catalán no es un dialecto, sino un idioma español.

Sit. 3. Un Diputado declara que La Guardia Civil se ha enfrentado con los estudiantes en la universidad de Barcelona y ha resultado un herido grave.

Subsecuencia 1. 4. El nacimiento de Ruperto Solanas Mas.

Sit. 1. Gritos de parto de una mujer obrera. Esta tiene el niño a su lado. El padre le pone el nombre de Ruperto, como se llamaba su padre.

Sit. 2. Una Vecina viene para visitar a la madre, y la ve llena de sangre. Pide al padre que llame a un médico.

Sit. 3. El Padre se acerca a su mujer, da un grito, y dice a la Vecina que su esposa ha fallecido.

Sit. 4. El padre completa el nombre de su hijo por Ruperto Libertario y augura que luchará a su lado por la redención del obrero.

Sec. 2. **La muerte del padre de Ruperto.**

Subsecuencia 2. 1. La batalla de Barranco del Lobo.

Sit. 1. En el cartel aparece la fecha de 1909. Se indica que en el Barranco del Lobo se han producido 400 bajas de españoles y la muerte del general Pintos.

Sit. 2. El cantaor canta una copilla popular sobre el hecho.

Subsecuencia 2. 2. El embarque de las tropas.

Sit. 1. En el puerto de Barcelona embarcan las tropas para África.

Sit. 2. Voces llaman a los muchachos que no vayan a la muerte.

Sit. 3. Voz de un socialista aclama ¡Viva el servicio militar obligatorio! ¡Muera la opresión burguesa y el señoritismo andaluz!

Sit. 4. La fuerza pública dispara al pueblo, cae un herido.

Sit. 5. Cartel con un texto de Luis de Nakers en el periódico *El Motín*.

Subsecuencia 2. 3. El saqueo de las momias.

Sit. 1. Un grupo de obreros han sacado quince momias del convento de las Jerónimas de Barcelona.

Sit. 2. El padre de Ruperto, que dirige el grupo anarquista, afirma que esto no es saqueo, sino una inspección ocular del contenido de los conventos, con fines históricos, políticos y científicos.

Sit. 3. Una escuadra de soldados dispara sobre el grupo, caen algunos, muere el padre de Ruperto encomendándose a su hijo.

Sit. 4. Unos compañeros traen el cuerpo a su casa donde está Ruperto y una Mujeruca. Ruperto está llorando silenciosamente, y los compañeros anarquistas comentan lo sucedido.

Sit. 5. Una grabación anuncia la gloria de las tropas españolas en Melilla.

Sit. 6. Un cartel informa: octubre de 1909. Fusilamiento de Ferrer. Cae el Gobierno Maura.

Sec. 3. **Ruperto en su trabajo infantil.**

Subsecuencia 3. 1. Ruperto trabaja como vendedor de periódicos para el señor Busquets.

Sit. 1. En una madrugada del año 1914, el señor Busquets en su kiosco, y a su lado Tomás el panadero. Tomás pregunta sobre las noticias, Busquets le dice que los alemanes avanzan.

Sit. 2. Una grabación del discurso de Pablo Iglesias, protestando contra la guerra de Marruecos y crítica a Romanones.

Sit. 3. El señor Busquets está enfadado de que Ruperto ha devuelto muchos periódicos. Ruperto le dice que no hay nadie en las calles con el frío.

Sit. 4. El señor Busquets pronostica a Ruperto un mal futuro. Tomás se lo lleva a la tahona para que se caliente allí un rato.

Subsecuencia 3. 2. Proyección del film documental de la guerra europea de 1915. Discurso de Vázquez de Mella, en el que muestra odio a Inglaterra y ve necesario una federación con Portugal.

Subsecuencia 3. 3. Ruperto y Tomás viajan a Madrid.

Sit. 1. Se hacen constar acontecimientos históricos de febrero de 1917 seguramente para que figuren en un cartel en el escenario. Ruperto y Tomás en Glorieta de Cuatro Caminos de Madrid; huelga general; soldados disparan a los obreros.

Sit. 2. Miguel Maura escribiendo una carta sobre el comportamiento de la tropa, cuyo texto se oye en grabación.

Subsecuencia 3. 4. Ruperto y el señor Tomás trabajan en la tahona de Madrid.

Sit. 1. En la tahona entra Masa, llamando al señor Tomás, con un periódico. Tomás lee en la portada “San Petersburgo. Asalto al Palacio de Invierno. ¡Todo el poder para los soviets!, se grita en Rusia”.

Subsecuencia 3. 5. Situación política en España y logros de los trabajadores.

Sit. 1. Imágenes documentales sobre el momento político en España. Discurso del señor Espalza en el Congreso en 1918. Considera la necesidad de atender en vasco a los niños que no saben castellano, y prevé lo que puede reportar en el futuro la cuestión vasca.

Sit. 2. Cartel sobre la consecución de la jornada de ocho horas. Y Ruperto es reclutado para el servicio militar.

Sec. 4. **Ruperto marcha al servicio militar.**

Subsecuencia 4. 1. Ruperto se despide de Tomás.

Sit. 1. Ruperto, soldado, espera a Tomás a la puerta de la tahona. Viene Tomás. Ruperto le invita a tomar algo en la taberna.

Sit. 2. En la taberna Tomás le pregunta si sigue con los anarquistas o no. Ruperto niega, porque no le convence.

Sit. 3. Tomás ofrece a Ruperto que se afilie al Partido Obrero, pero Ruperto también tiene dudas. Se siente mal.

Sit. 4. Ruperto se despide Tomás, se va a la guerra de África.

Subsecuencia 4. 2. Ruperto en el frente de batalla. Cartel que indica Annual y suena una canción grabada. Suena una descarga, Ruperto recibe herida en su rostro, y grita: ¡ay, ay!.

Subsecuencia 4. 3. La entrevista de Tomás y El Masa sobre la escisión en el Partido Socialista y la formación del Partido Comunista.

Sit. 1. Tomás y El Masa discuten furiosamente sobre la verdadera revolución de los obreros.

Sit. 2. Tomás acusa a las veintiuna condiciones moscovitas como una hipoteca extranjera.

Sit. 3. El Masa le dice que el Partido Comunista de España es la Revolución, es el porvenir.

Sec. 5. La dictadura y la unidad de las organizaciones.

Subsecuencia 5. 1. La vuelta del soldado Ruperto.

Sit. 1. Ruperto ha vuelto de la guerra, tuerto, su pie muy vendado y lleva un brazo en cabestrillo. En un letrero se indica 13 de septiembre de 1923: golpe de Primo de Rivera. Ruperto está sentado en un banco, leyendo un periódico.

Sit. 2. La voz grabada del dictador informa que están preparando buenos días para España. Ruperto ridiculiza con risa.

Sit. 3. Después de tres años Ruperto se encuentra en el mismo banco. Otro discurso de Rivera en que defiende la educación religiosa y el papel subalterno de la mujer.

Sit. 4. Tres años después ante un fragmento de Primo de Rivera, Ruperto se une a una manifestación republicana, agitando un pañuelo rojo. Está a punto de caerse, una chica lo sujeta.

Sit. 5. Junta con la chica, que se llama Libertad Pérez, grita por la muerte de la República. Un republicano le pega con una cachiporra y se cae.

Subsecuencia 5. 2. Acontecimientos históricos. Los diez acontecimientos que siguen (situaciones de la una a la diez) se indican con sucesivos carteles.

Sit. 1. La proclamación de la Segunda República Española el día 14 de abril de 1931.

Sit. 2. El fracaso de la sublevación del general Sanjurjo contra la legalidad republicana el 10 de agosto de 1932.

Sit. 3. Estatuto de Cataluña el 9 de septiembre de 1932.

Sit. 4. Represión republicana al episodio anarquista de la aldea de Casas Viejas en febrero de 1933.

Sit. 5. Fundación de la Confederación Española de Derechas Autónomas el 5 de marzo de 1933.

Sit. 6. Fundación de Falange Española en octubre de 1933.

Sit. 7. El triunfo electoral de las Derechas en noviembre de 1933.

Sit. 8. La unión de Falange Española y las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista en febrero de 1934.

Sit. 9. Insurrección socialista armada en octubre de 1934.

Sit. 10. Reunión del Comité Revolucionario recién compuesto de la Calle de los Artistas en la casa de Tomás, en Madrid. Lo componen Libertad —acompañada de Ruperto— (*CNT*), EL Masa (*PC*) y el presidente Tomás (*PSOE*).

Sec. 6. El Comité antes mencionado discute sobre la unidad de las organizaciones.

Subsecuencia 6. 1. En la casa de Ruperto, se discute sobre la unidad de acción.

Sit. 1. Disputa entre Ruperto, Tomás, Libertad y Masa.

Sit. 2. El Masa pide acabar la discusión, y destaca la necesidad de la unidad de la clase obrera bajo la guía de la Internacional Comunista.

Sit. 3. Tomás no está de acuerdo con la idea, piensa que el Partido Socialista debe liderar la unión, y recuerda que lleva la iniciativa en la sublevación de octubre.

Sit. 4. Se va a comenzar el orden del día con el tema la independencia de Cataluña.

Subsecuencia 6. 2. La delación.

Sit. 1. Dos policías llaman a la puerta. Ruperto abre y le dicen que vienen para llevar a cabo la detención de Libertad, Tomás, Juvencio Pérez Asís y El Masa, mientras él queda en prisión domiciliaria.

Sit. 2. Tomás y Ruperto piensan que el chivatazo lo ha dado el vecino del tercero, de Falange.

Sit. 3. Tomás pregunta a sus compañeros si se entregan u oponen resistencia civil.

Sit. 4. Ruperto desafía a los guardias y les dice que de su casa no sale nadie, entonando la canción “A las barricadas”.

Sit. 5. El Masa propone explicarle al Comisario de la policía su solidaridad con Asturias y su línea política. Todos se van detenidos salvo Ruperto que queda en la casa.

Sit. 6. Proyección y audición de grabaciones relacionadas con el triunfo de la revolución de Asturias y la represión lleva a cabo con el protagonismo del general Francisco Franco.

Sec. 7. Ruperto y Libertad se casan y ya viven juntos.

Sit. 1. Ruperto cuando se levanta de la cama oye por la radio la posición del diputado Aguirre sobre las Vascongadas. Entra Libertad que llega de un mitin en Tetuán.

Sit. 2. Ruperto le pregunta si los tiros han sido por allá. Libertad le contesta que sí, pero nada grave: algún tiro al aire y una discusión que se ha resuelto con la disolución de la agrupación de CNT del barrio.

Sit. 3. Libertad acusa a Ruperto de filocomunista porque todo el día está con el Masa. Ruperto niega y le dice que está con él por motivo de su trabajo como panadero.

Sit. 4. De nuevo Libertad acusa a Ruperto de anárquico, “en el mal sentido”, porque no quiere entrar en la Confederación.

Sit. 5. Ruperto niega la acusación y expresa su confianza en el Frente Popular. Libertad no está de acuerdo porque es una concesión al electoralismo.

Sec. 8. La decisión de Ruperto de entrar en el Partido Comunista.

Subsecuencia 8. 1. Conflicto tras el triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936.

Sit. 1. Unos falangistas disparan a un vendedor de prensa, que cae ensangrentado. Disparos “rojos” sobre un vendedor de un periódico falangista

Sit. 2. Voz grabada de Calvo Sotelo, que asegura que la Historia es obra del individuo, nunca la hace la horda. Contraponen la horda y la autoridad, al tiempo que se proyecta sobre el escenario fotos de obreros y campesinos a las que se contraponen fotos de armas y jefes militares.

Sit. 3. Dolores Ibaruri dirige su palabra a los escaños del Congreso (el público), acusando a Calvo Sotelo por su colaboración con el asesino de Navarra, Martínez Anido. Calvo Sotelo protesta contra esos insultos, y Dolores Ibaruri prosigue su discurso sobre las mentiras de la derecha a propósito de la Revolución de Octubre.

Subsecuencia 8. 2. Encuentro de El Masa y Ruperto.

Sit. 1. Ruperto en su casa recibe la visita de El Masa.

Sit. 2. Ruperto agradece al Masa por haber venido. El Masa le pregunta qué se le ofrece.

Sit. 3. Ruperto a su vez le pregunta qué tiene que hacer para ingresar en el Partido Comunista. El Masa le dice: “primero...un abrazo”.

Sec. 9. Asalto al Cuartel de la Montaña.

Sit. 1. Ruperto, Libertad y el Masa con otros obreros disparan sobre el cuartel. Tomás está repartiendo cartuchos entre ellos.

Sit. 2. Ruperto mientras disparan, pide a Libertad que tenga cuidado y se quede en la esquina si atacan.

Sit. 3. El Masa al oír la orden del asalto grita: ¡Vamos por ellos!

Sit. 4. Libertad quiere acompañarlos, y Ruperto le dice que se quede. Libertad le responde que una mujer es como un hombre.

Sit. 5. Libertad abandona su posición, y se lanza gritando: “Adelante, a por ellos”. Una ráfaga la alcanza y cae. Mientras muere sigue gritando: “A por ellos, viva la revolución”.

Sec. 10. Estalla la Guerra Civil Española, y canto de incitación a la defensa.

Sit. 1. Documentos cinematográficos de la guerra. En las calles de Madrid el ambiente de la guerra. Explosiones, bombardeos, etc.

Sit. 2. Desde altavoces se insta a la defensa de la capital.

Sit. 3. Se entonan unas seguidillas de la defensa.

Sec. 11. Ruperto quiere luchar contra el fascismo.

Sit. 1. El cabo Ruperto solicita al comisario de la Unidad combatir el fascismo cara a cara en el frente.

Sit. 2. El comisario tiene duda de la capacidad de Ruperto por su estado de salud y prefiere que Ruperto haga frente a los emboscados fascistas de la Quinta columna.

Sit. 3. Ruperto insiste en ser metido en esta guerra. El comisario le dice que le envían a Burgos disfrazado de arriero como espía. Ruperto se alegra con este trabajo militar y político.

Sit. 4. Ruperto informa a El Masa del destino que le han encomendado.

Sit. 5. Una Gitana le lee el futuro en la mano.

Sec. 12. Ruperto en su tarea de espía.

Sit. 1. En la parte de Burgos, Ruperto con una mula vieja, es sorprendido por dos falangistas.

Sit. 2. Las falangistas quieren identificarle y piden el salvoconducto. Ruperto afirma que es Sagrario San José Iglesias.

Sit. 3. Los falangistas tienen sospechas de que Ruperto sea un rojo, y le preguntan si es un demócrata. Ruperto niega y les dice que es totalitario.

Sit. 4. Los falangistas deciden detenerlo, él se resiste pero al final lo dominan. Lo conducen a una celda con otros presos.

Sit. 5. Empieza el fusilamiento, y Ruperto cae herido. Se marchan los asesinos. Ruperto se incorpora y huye.

Sec. 13. La muerte de El Masa.

Sit. 1. En el frente de Teruel, El Masa está pegando tiros. Llega arrastrándose Ruperto. Al verlo, El Masa se sorprende y le pregunta cómo es que está por allí.

Sit. 2. Ruperto, mientras dispara cuenta a El Masa que fracasó en el servicio de información y le han destinado a esta Brigada.

Sit. 3. Ruperto comprueba que El Masa es teniente. Le ascendieron por méritos de guerra.

Sit. 4. Ruperto informa que se ha enterado de lo del POUM. Califican negativamente este partido de forma acorde con la doctrina del Partido Comunista. Siguen discutiendo noticias del partido. Por último Ruperto opina de la guerra que “no pasarán”.

Sit. 5. Llegan disparos del enemigo, un disparo alcanza al Masa y muere. Ruperto queda llorando.

Sec. 14. En la espera de un barco.

Sit. 1. En el puerto de Alicante Ruperto y Tomás con otros combatientes esperan un barco que pueda recogerlos.

Sit. 2. Ruperto y Tomás hablan sobre el hambre que los dos tienen.

Sit. 3. Tomás llorando porque no llega un barco, porque han perdido la guerra, han sido derrotados por el fascismo y porque los italianos están rodeando el puerto.

Sit. 4. Oyen un tiro. Es un muchacho que se ha disparo en la cabeza.

Sit. 5. Tomás quiere suicidarse. Ruperto piensa escaparse, luego trabajará para reconstruir el partido y organizar la resistencia para derrocar al fascismo.

Sit. 6. Otro hombre se suicida. Tomás decide tirarse al agua para morir, y en un segundo intento, se tira al agua, se aleja, se hunde. Ruperto queda llorando.

Sit. 7. Eleuterio, que está al lado de Ruperto, le habla sobre un plan para escapar a Francia.

Sec. 15. Aventura en Francia.

Subsecuencia 15. 1. Ruperto y Eleuterio (Lute) hacen una pintada.

Sit. 1. Se proyectan imágenes de la II Guerra Mundial.

Sit. 2. Ruperto y Lute están escribiendo consignas sobre la pared. Viene una patrulla alemana. El Lute llama la atención de Ruperto. Huyen cada uno a un lado.

Sit. 3. Los alemanes comentan la pintada y el oficial de la patrulla da orden de perseguirlos.

Subsecuencia 15. 2. En la granja de Mere Catherine.

Sit. 1. Mere Catherine y Paul están preocupados por la tardanza de Ruperto y Lute.

Sit. 2. Llega Lute, que porta el periódico *ABC*. Habla con Paul sobre su proyecto de sabotaje.

Sit. 3. Después viene Ruperto, que ante las críticas de Paul al comportamiento de los soviéticos, los defiende enérgicamente.

Sit. 4. Lute comunica a Ruperto que el diario *ABC* lleva en las requisitorias la búsqueda de él, descrito como monstruo marxista, acusado de saqueos y asesinato de muchas personas.

Sit. 5. Ruperto ríe a carcajadas, está llorando de reír y dice al Lute que primero van a ganar esta guerra contra Hitler, Mussolini y el fascismo nipón.

Sit. 6. Suena la marsellesa y fotos de Churchill, Roosevelt y Stalin en Yalta: fin de la II Guerra Mundial.

Sec. 16. **La derrota de los guerrilleros.**

Subsecuencia 16. 1. La muerte del Lute.

Sit. 1. En un letrero se indica España 1946. Una pareja de la Guardia Civil es abatida.

Sit. 2. Ruperto con un grupo armado, traen al Lute malherido. Ruperto llama al pueblo (es un pueblo del Pirineo), pero no hay nadie.

Sit. 3. El Lute dice a Ruperto que está muriendo. Ruperto le dice que tratarán de conectar con el grueso de la columna.

Sit. 4. Muere el Lute, cavan una fosa y lo entierran. Ruperto grita que “¡La lucha sigue, camarada!”.

Subsecuencia 16. 2. El ataque del enemigo.

Sit. 1. Se oye una descarga cerrada, de disparos. Ruperto huye hacia el monte.

Sit. 2. Los soldados llegan a la cumbre, ven a Ruperto, y este intenta matarse.

Sit. 3. Un soldado va a rematarlo, pero el Cabo lo detiene. El Cabo dice que es prisionero de guerra, lo carga a lomos de una mula bajándolo para el pueblo.

Sec. 17. Ruperto va a la cárcel.

Subsecuencia 17. 1. Un letrero indica que han pasado nueve años, y Ruperto ya tiene 53 años. Está en la cárcel.

Sit. 1. Benito se acerca a Ruperto para cambiarle una barra de pan por un cigarro. El trato se cierra dándole a comer media barra. Se presenta como anarquista.

Sit. 2. Ruperto cuenta a Benito el sufrimiento que ha tenido desde hace nueve años que lo apresaron. Le comunica que es comunista y quiere conectar con el partido.

Subsecuencia 17. 2. Las bofetadas.

Sit. 1. Viene un funcionario al que llaman Don Pedro el Cruel. Lleva un martillo en su mano. Inmediatamente llama a Benito para que se levante.

Sit. 2. Pedro el Cruel da un golpe con el martillo en la cabeza de Benito, acusándolo de congraciarse con Ruperto.

Sit. 4. Pedro el Cruel ordena a Benito que pegue a Ruperto, bajo amenaza de golpearlo con el martillo, y Benito lo hace fuertemente. Se pelean ambos presos y los demás presentes los separan.

Sec. 18. Ruperto en la calle se reencuentra con el partido.

Subsecuencia 18. 1. Ruperto trabaja como camarero en una cafetería en Madrid.

Sit. 1. Un cliente reconoce a Ruperto y le dice que es el hermano de su mujer, Libertad.

Sit. 2. Ruperto le pregunta si es Germinal, el cliente le dice que sí, pero ahora se llama Paco y rompió con el anarquismo.

Sit. 3. Paco dice a Ruperto que si su problema es encontrar el partido, ahora lo ha encontrado.

Subsecuencia 18. 2. Reencuentro con el partido.

Sit. 1. Ruperto camina por la calle y se oye de fondo La Internacional.

Sit. 2. En una casa, una Viejecita abre la puerta, entra Ruperto, que se presenta a sí mismo como “el tuerto”.

Sit. 3. Un responsable del partido, que se llama Pedro, recibe a Ruperto, se abrazan. Luego hablan sobre las posibilidades de ingresar de Ruperto de nuevo en el Partido, y otras cosas generales.

Sec. 19. Llamamiento a una huelga pacífica.

Subsecuencia 19. 1. En la casa de Paco, este y su mujer Teresa trabajan en publicar manifiestos para una huelga nacional.

Sit. 1. Paco tiene miedo de que se oiga el ruido de las máquinas multicopistas. Tratan de disimularlo poniendo música de radio, pero el ruido sigue. Lee la octavilla, que es el llamamiento a una huelga nacional.

Sit. 2. Teresa avisa a su marido de que un individuo estaba observándoles en los últimos días. Paco no da mucha importancia a este caso.

Sit. 3. Paco expresa su confianza en la huelga para cambiar la situación derrumbando el franquismo.

Subsecuencia 19. 2. La caída de los camaradas.

Sit. 1. Viene Ruperto con una cartera. Paco la coge, la guarda en un armario y le da otra.

Sit. 2. Ruperto les dice que necesitan quince mil copias para el día siguiente.

Sit. 3. Paco pregunta a Ruperto las impresiones sobre la huelga. Este le dice que son excelentes.

Sit. 4. Ruperto llama la atención que ha notado algo raro, dos individuos en un coche negro en el portal.

Sit. 5. Llamadas a la puerta, es la policía. Guardan las cosas, cesan los golpes. Paco pide silencio, suenan los golpes otra vez.

Sec. 20. A Ruperto lo interrogan violentamente.

Sit. 1. Ruperto en una habitación está rodeado por policías. Le dan puñetazos y patadas. Uno le dice que ellos saben la verdad pero quieren que la diga él mismo.

Sit. 2. Ruperto le dice que estaba en aquella casa dando clase de francés a un matrimonio.

Sit. 3. El policía se enfada, sale de la habitación, los otros le siguen. Ruperto queda solo, arrastrándose en el suelo.

Sit. 4. Entra otro funcionario, pidiendo afablemente que Ruperto confiese su pertenencia al P.C., y manifestándole saber que su amigo Paco el funcionario es también del partido.

Sit. 5. Ruperto lo niega todo y dice que nunca han hablado de política.

Sit. 6. El otro pide a Ruperto que firme una declaración con sus propias palabras.

Sit. 7. Ruperto declara por escrito que es camarero y profesor de francés, que había sido sorprendido por la policía cuando estaba enseñando a un honesto matrimonio.

Sit. 8. De nuevo los policías le rodean, le golpean, cae al suelo.

Sec. 21. En la casa de Amparo, Ruperto y sus camaradas celebran una reunión.

Sit. 1. Una charla entre Ruperto y dos jóvenes, mientras Amparo, la dueña de la casa, les sirve.

Sit. 2. Uno de los jóvenes tiene miedo de que los vecinos les escuchen, Amparo los tranquiliza y les afirma que allí vive un matrimonio de sordomudos.

Sit. 3. Amparo informa de que Teresa sale de la cárcel después de cuatro años.

Sit. 4. Llegan Juan, junto con un hombre y un joven. Empieza la reunión, cada uno presenta su exposición mientras los otros toman notas en sus papelitos.

Sec. 22. Unos jóvenes hacen una manifestación, alzan banderas rojas, gritando “¡España socialista!” Llaman a través de octavillas a una manifestación de apoyo a

la revolución proletaria francesa de mayo de 1968. La octavilla, entregada al público, está firmada por el Partido Comunista Ibérico (Marxista-leninista).

Sec. 23. Tumulto en la calle mientras Ruperto está andando, ve que dos grises golpean a un muchacho, y él golpea a un gris con su bastón; se resbala y se cae, pierde sus gafas, un estudiante se las trae y le dice que tire por otra calle. Ruperto se escabulle.

Sec. 24. Ruperto, en la pensión donde vive, habla con Felipe sobre la política del partido y el ofrecimiento de Teresa para que vaya a vivir a su casa.

Sit. 1. Entra Ruperto en el cuarto de la pensión en que vive. Soliloquio en que Ruperto recuerda desilusionado acontecimientos importantes de su vida.

Sit. 2. Entra el camarada Felipe, hablan sobre las últimas noticias y la posición del Partido ante ellas.

Sit. 3. Felipe dice que trae un recado de la camarada Teresa ofreciendo que Ruperto vaya a vivir con ella en su casa. Ruperto se lo agradece y dice que lo pensará.

Sit. 4. Se oye en la radio que las tropas soviéticas han invadido Checoslovaquia. Los dos aprueban este hecho, pero en las palabras inconclusas de Felipe se trasluce incertidumbre.

Sec. 25. Encuentro de Ruperto y el joven Javier que declara su separación del Partido, y quiere hablar con Ruperto para organizar un grupo revolucionario. Ruperto comprueba con tristeza que su situación como “camarada oscuro” va quedando atrás de las nuevas coyunturas.

Sec. 26. En una reunión de los camaradas en un café, Ruperto profiere una especie de testamento.

Subsecuencia 26. 1. El miedo de Ruperto.

Sit. 1. Ruperto y Teresa bajan de un taxi. Se sientan en el interior de un café.

Sit. 2. Ruperto teme que alguien los esté siguiendo. Teresa lo tranquiliza.

Sit. 3. Teresa le describe Madrid desde la ventana. Ruperto relaciona el frío con la situación que deben estar pasando algunos activistas políticos.

Subsecuencia 26. 2. El testamento.

Sit. 1. Llegan los camaradas Juan y Felipe.

Sit. 2. Ruperto expresa su mal estado, los demás le miran con conmiseración.

Sit. 3. Ruperto quiere decir su testamento oral y clandestino. Piensa que el partido tiene que crear su frente militar porque la vía pacífica no vale.

Sit. 4. Juan pide que Ruperto se calle. Ruperto grita “¿Qué pasa?”

Sit. 5. Juan y Felipe le dicen a Ruperto que no está en condiciones de hablar y se marchan. Ruperto no se da cuenta y comienza su intervención.

Sit. 6. Teresa sugiere a Ruperto que calle. Ruperto insiste a su opinión justificándola en una larga charla.

Sec. 27. La muerte de Ruperto.

Sit. 1. Ruperto está moribundo en la casa de Teresa. A su lado también Felipe y Juan.

Sit. 2. Entra el Autor de la obra, se sienta en la cama de Ruperto y le dice que es Alfonso Sastre.

Sit. 3. Ruperto le reconoce y le pregunta qué quiere decirle.

Sit. 4. El Autor le dice que le ha puesto un ataque al corazón como trámite rápido para que se marche.

Sit. 5. Ruperto le dice que prefiere morir luchando en la calle y saca una pistola. El Autor coge la pistola.

Sit. 6. Felipe le dice a Ruperto que ha venido por si necesitaba algo. Ruperto le responde que ayude a Teresa en los gastos del entierro.

Sit. 7. El Autor dice que dejen descansar a Ruperto, pero este sigue hablando sobre la permanencia del partido.

Sit. 8. El Autor declara la muerte de Ruperto, Teresa solloza, y Felipe cierra sus ojos.

Sit. 9. Intervención de Benito, que cuenta una anécdota parábola de la profundidad de las convicciones de Ruperto.

Sec. 28. El entierro de Ruperto Solanas Mas.

Sit. 1. En el Cementerio Civil, hay guardias grises y policías. Teresa con un grupo espera el ataúd.

Sit. 2. A través del pasillo central de la sala del teatro llega el ataúd de Ruperto a hombros de Felipe, el Autor y dos jóvenes.

Sit. 3. En el escenario bajan el ataúd a la fosa, y suena de fondo La Internacional.

Sit. 4. Teresa deja caer lágrimas silenciosamente. El Autor levanta el puño cerrado ante la tumba.

Sit. 5. El Autor es detenido por los guardias, que lo sujetan sin que este presente resistencia.

Sit. 6. Gritos en el escenario y en la sala del teatro, carreras, detenciones, los policías dan porrazos a quienes se resisten.

5. 2. Análisis de la obra

5. 2. 1. Historia

Esta obra fue escrita en 1972, y publicada por primera vez por Hordago en 1979 bajo el título *Teatro Político* junto con las obras *Askatasuna* y *Análisis espectral de un comando al servicio de la Revolución Proletaria*.

Es una «crónica» de izquierdas, narra la historia de España en momentos significativos. El hilo conductor de la «crónica» viene dado por Ruperto, cuya vida se nos cuenta en 26 cuadros, desde su nacimiento en una simbólica cuadra-portal de Belén hasta su entierro un día de lluvia en un cementerio civil, con presencia del autor del texto —Alfonso Sastre— y de guardias grises y policías de paisano, que patrullan por el patio de butacas, vigilando al público, y detienen a Sastre (Ruiz Ramón, 1975: 416-417).

Sobre la historia dramática de *El camarada oscuro*, Sastre informa:

se corresponde mucho a ese periodo de la dictadora franquista, con mi compromiso frente a la dictadura, con mi compromiso en el interior del Partido Comunista de España, al hecho de que conocí a una persona en la que me basé para construir ese personaje, que no es un invento, aunque tiene mucho de invento hay un fondo de verdad. Fui un poco cruel con los últimos días de su vida. Cuando yo lo conocí tenía problemas especialmente porque era verdad, se había disparado en el pecho para no disparar a unos soldados de reemplazo. Salió de la cárcel muy enfermo con un pulmón menos, separado del partido. Este hombre, oía Radio España Independiente, y como me citaban, se citó conmigo y me contó su vida. Es un ingrediente. La obra explica bastante el horizonte patético de la historia de España a través de una recuperación de esa historia. Desde principios del siglo XX hasta los años sesenta (Sastre, 2007: 14).

El drama trata de temas nacionales y personales, de la historia nacional y de la historia personal. El interés procede de la militancia de su autor dentro del Partido Comunista de España, de su conocimiento de otros militantes comunistas y sus actividades heroicas, representadas en el heroísmo de este camarada sencillo, oscuro, y de la experiencia de las terribles tensiones y torsiones a las que estos camaradas oscuros se vieron sometidos en aquellas décadas (Caudet, 1984: 115).

El autor subtitula la obra como “un melodrama histórico, lo cual ya nos anticipa la autenticidad de la dimensión histórica representada. El camarada oscuro se acerca al teatro documento aunque no cae en la objetividad absolutamente distanciante de la crónica política periodística, debido a la esencia/substancia trágico-humana de que inyecta al héroe marxista revolucionario (Pérez Stansfield, 1986: 332).

Es la cuarta obra dramática que pertenece a la nueva tarea sastriana denominada Tragedia Compleja, después de los dos dramas estudiados en esta tesis, “*La sangre y la ceniza o diálogos de Miguel Servet*” y “*Crónicas romanas*”, además de la obra “*La taberna fantástica*” escrita en 1966. «Es una muestra de lo que he llamado tragedia compleja, con un personaje irrisorio, que tantas veces he definido, sí me gustaría mucho ver qué efecto produce una buena representación» (Sastre, 2007: 14).

Sobre su puesta en escena, Carlos Gil en su artículo “La memoria insumisa” ha escrito:

como tristemente hemos comprobado, todo se quedaba en un rumor o en una intentona realmente sería que por unas razones u otras se abortaba sin que se llegara a montar nunca, excepto, según relata el propio Sastre, a cargo de un grupo de barrio en Madrid llamado Teatro de Barrio Obrero (TBO) (Gil, 2007: 89).

El camarada oscuro significa, en el sentido socio-político, la reivindicación del héroe desconocido y, como una crónica de los traumas y los ideales de la sociedad española, del Partido Comunista, de la militancia y de las frustraciones sufridos por los catalanes y de la aversión de los españoles a la dictadura y a la guerra. Así la trasposición del autor se hace evidente durante el entierro de Ruperto: guardias y policías ocupan el auditorio, vigilando al público, y detienen al autor; hay resistencia, porrazos, protestas, y por último “va cayendo el telón”, señal del fin de la obra “mientras la vida y la muerte continúan” (Pérez Stansfield, 1986: 333).

Alfonso Sastre empieza la obra reflejando su tristeza por la censura que sigue sufriendo desde hace muchos años, y que afecta directamente a sus obras, especialmente dramáticas, que con este drama llegan a ocho inéditas en ese momento. En la nota principal del autor sobre esta obra, titulada “*Por un teatro insumiso*”, escribe en 1972 que dentro de la literatura dramática en casi una década sólo había publicado la piececilla *Melodrama* en la revista de Barcelona *Camp de l’Arpa*, número 1.

En dicha nota y dentro del orden experimental, el mismo Sastre declara tres puntos fundamentales, que merece la pena exponerlos brevemente: además de que la obra representa la continuidad de la tragedia compleja, se descarga un golpe al fetichismo de los géneros y de las categorías poéticas, mientras, como tercer punto, se trata de una expresión crítico-poética que manifiesta las reservas del autor ante las virtualidades del llamado teatro-documento de Piscator-Weiss y manifiesta la preocupación sastriana por la aparición de una línea esperpéntica como “la salida” a tan penosa situación estética, como la respuesta “española” ante el colonialismo cultural (Sastre, 1979: 74).

El camarada oscuro comienza adoptando el *esperpento* valleinclanesco como un homenaje a un dramaturgo español que Alfonso Sastre admira:

Precisamente de aquella influencia sale un cierto aire de homenaje, por la cantidad de elementos grotescos que aparecen. En efecto, lo que empieza siendo un esperpento mezclado de teatro documento acaba como tragedia compleja, con más referentes históricos que nunca, apoyados en técnicas de mostración habitual en este tipo de obras: letreros de presentación, personajes como citas históricas (Romanones, Vázquez de Mella, Dolores Ibárruri, etc.), eso sí, con canciones y baile populares que marcan un interesante nivel popular (Oliva, 1989: 312).

Sobre este recurso y sin ir más lejos se citan las líneas del mismo autor:

El primer cuadro de *El camarada oscuro*, situado en la Barcelona de 1902, es un homenaje a Valle Inclán: un homenaje... seguido de un lento asesinato; destrucción de un esperpento con la que se trata de señalar, precisamente, una verdadera, actual, salida al momento estético en que se encuentra el teatro español, podrido hoy, en el campo de la llamada “izquierda”, por tantos mimetismos y sumisiones (Sastre, 1979: 74).

Siguiendo con la misma nota, en ella políticamente Sastre al final justifica que la obra no sólo representa a Ruperto -el personaje principal- como un anónimo soldado revolucionario, sino que es una reflexión verdadera sobre la tragedia revolucionaria española y una modesta contribución a la necesaria transparencia de la lucha común. «Es ésta una obra fiel en todos sus detalles a los hechos históricos españoles desde 1902 hasta 1972 sobre el fondo de la vida de Ruperto, un sencillo pero profundamente convencido militante marxista» (Ruggeri Marchetti, 1993: 253).

El drama nos presenta la vida del personaje imaginario Ruperto Solanas Mas desde su nacimiento hasta la muerte, que ocupa el periodo de 1902 a 1972. Es la vida de un militante comunista que lucha irrisoriamente y de forma pacífica contra la tortura de la política y para conseguir la libertad, pero al final se genera la convicción en sí mismo de que la vía pacífica no vale para nada y decide elegir la resistencia armada, lo cual afecta a la escalada de la tensión trágica.

En las notas previas habla de las dificultades de esos años, y de cómo le hacen evolucionar hacia un teatro de difícil realización. Estamos ante otra tragedia compleja, en donde el héroe es el soldado revolucionario desconocido, anónimo, que jamás aparecerá en los libros de historia, pero sí la hará posible (Oliva, 1989: 312).

El comienzo de la obra emerge en dos planos, el histórico-socialista y el irrisorio (esperpéntico)-existencial: de pronto “a telón corrido se oye la voz del cantautor cuyo contenido constata la posición revolucionaria del dramaturgo; sigue con la iluminación de distintas zonas escénicas (la voz de Alfonso XIII y su fotografía; la entrada de la Guardia Civil en la Universidad de Barcelona y una sesión del Parlamento) hasta al nacimiento del niño en un simbólico portal-pesebre de Belén (Pérez Stansfield, 1986: 332).

En este drama como en cualquier obra literaria se puede hablar de dos historias discrepantes, una real y otra ficticia. La historia real forzosamente es histórica y nos revela los hechos políticos dentro y alrededor del territorio español que caen en los primeros tercios del siglo XX. De otro lado los personajes y los acontecimientos históricos incorporados en la obra, son fragmentos de la realidad, pero nunca de la totalidad, además de que la historia no es repetible, y todo lo que se ve representado es imaginario y propuesto por el autor que en su caso es historia ficticia.

Los planos se funden en una forma casi caótica e irreal: los gritos de parto y muerte de la madre, la guardia civil, la discusión entre los diputados sobre los excesos de la guardia civil en las confrontaciones con los estudiantes, el padre borracho de alegría no se da cuenta de la muerte de su esposa y, aunque vigila a su hijo para que no le muerdan los cerdos, no consigue evitar que una vaca haga sus necesidades sobre la criatura. Consciente de la muerte de su mujer, lleva a Ruperto al Sindicato en medio de una cruenta y helada noche. El efecto y la

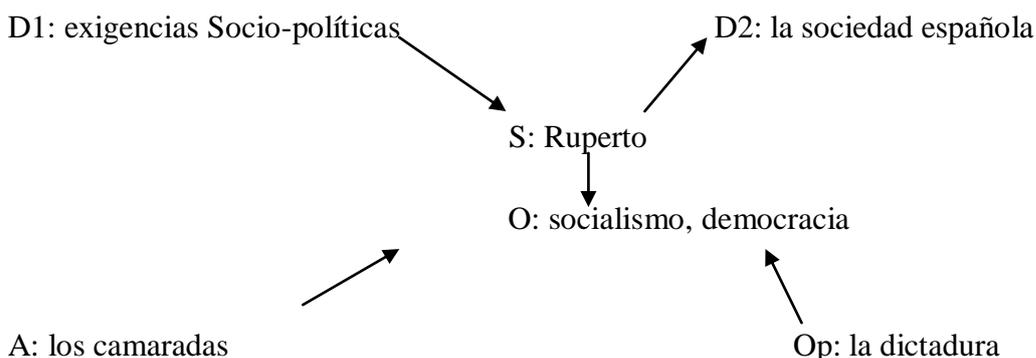
intensidad de estos acontecimientos tan crueles como fantásticos destruyen el plano trágico (*Ibid.*: 332).

La obra revela la disminución de lo dramático en beneficio de lo narrativo. Esto, sin embargo, aumenta las situaciones estáticas y reduce el número de las situaciones dinámicas naturalmente conflictivas. Si echamos una ojeada hacia las consecuencias se descubre un gran número de situaciones estáticas que ocupan casi toda la creación ficticia, por eso, no es necesario citar ejemplos. Basta mencionar una muestra indicadora de una de las poquitas situaciones dinámicas que incluye la obra.

En el cuadro XII, donde Ruperto es sorprendido por los dos falangistas en la parte de Burgos, la situación se cierra con la acotación del autor que da una impresión de una situación dinámica dentro del juego conflictivo en la que la figura principal está a punto de morir:

Pelea para detenerle porque él se resiste; pero al fin lo dominan. Lo golpean. Le pelan la cabeza. Le dan aceite de ricino. Vomita. Lo conducen a una celda donde hay otros muchos presos. Anochece. La “saca”. El fusilamiento. Ruperto cae como los otros, pero esta sólo levemente herido. Los “tiros de gracia”. Pero, al llegar a su cuerpo, el energúmeno no tiene más balas en la pistola y se limita a dar una patada en el culo a Ruperto, que se finge cadáver. Se marchan los asesinos. Ruperto se incorpora cautamente. Huye (Sastre, 1979: 137).

Para entender la historia dramática de esta obra es necesario establecer una propuesta del modelo actancial que revela los rasgos esenciales de la interrelación y funcionalidad de las funciones actanciales. En *El camarada oscuro* se propone un esquema actancial sin ninguna complejidad como el siguiente:



El destinador está representado por las exigencias socio-políticas que motivan al sujeto, representado por el protagonista cuya acción propulsa su historia personal y concretamente su actuación de índole revolucionaria destinada a su sociedad. Los objetos principales de la actuación del sujeto son el socialismo y la democracia como una solución de problemas. Los camaradas cooperan como ayudantes en la consecución de Ruperto e impiden la acción de sus oponentes representados por los gobernantes y la dictadura.

La selección de los elementos esenciales para la historia —tanto la historia de España como la historia particular— en este drama somete a una larga serie de normas que el dramaturgo está obligado a respetar. Sastre selecciona unos acontecimientos para ser actuados en el escenario y otros narrados o presentados por proyecciones, y al mismo tiempo se nota omisiones de otros hechos por causa de la larga duración del tiempo representado, que en su caso abarca más de sesenta años. Como contrapartida, la historia en la composición dramática se presenta plurimedialmente a través de la comunicación del conjunto de los actores y la música o el baile y otras instalaciones teatrales.

Junto al concepto de la selección, tampoco se puede prescindir de un concepto correlativo con los ingredientes de la historia: la concatenación. Su consideración nos revela que efectivamente se suministra la información dramática en forma sucesiva. En esta obra Sastre aplica una concatenación de las secuencias de acciones y/o sucesos de hechos históricos siguiendo un orden lógico-cronológico. Esto muestra al receptor sea lector o espectador que las unidades de la historia que se siguen unas a otras son consecuencias lógicas de las anteriores, además de ser posteriores en el sentido temporal.

Una vista al cuadro V titulado “Una bella dictadura. ¡Viva la república!” destaca la precisión del autor en la concatenación de los acontecimientos ocurridos en España durante casi 11 años, y presentados a través de grabaciones y letreros.

En la obra sastriana se nota claramente un modo de presentación narrativa llevado a cabo por las mismas figuras denominado “historia oculta”, al lado y distinta de la “historia abierta” actuada en el escenario. Este recurso se caracteriza por dos rasgos: el cambio de perspectiva que afecta al espectador quien intenta contemplar la narración

según las informaciones que recibe; el segundo rasgo es la función esencial de las réplicas narradas para evitar las escenas de difícil representación en el escenario.

Las intervenciones narrativas de Dolores Ibaruri en el cuadro VIII reúne el rasgo de la perspectivización con el rasgo de la esencialización:

...Recapitulemos la historia reciente... Se produce el estallido de octubre. (*Alza la voz*) ¡Octubre glorioso, que significó la defensa instintiva del pueblo frente al peligro fascista! Fueron, señor Gil Robles, tan miserables los hombres encargados de aplastar el movimiento, y llegaron a extremos de ferocidad tan terribles, que no son conocidos en la historia de la represión de ningún país. Millares de hombres encarcelados y torturados; hombres con los testículos extirpados; mujeres colgadas por negarse a denunciar a sus deudos; niños fusilados; madres enloquecidas al ver torturar a sus hijos; Carbayín, San Esteban de las Cruces, Villafría, La Cabaña, San Pedro de los Arcos, Sielva... (*Ibid.*: 122).

Así el dramaturgo ofrece más posibilidades expresivas dramáticas a través del suministro doble o triple de información para hacer hincapié en el aspecto cronológico de la distribución informativa de la historia. El receptor percibe la información anunciada o actuada o narrada simultáneamente o retrospectivamente.

En cuanto a la historia y las concepciones dramáticas, *El camarada oscuro* se considera como una dramaturgia no aristotélica tal como el resto de la tragedia compleja sastriana que se acaba de explicar en el capítulo dedicado a la concepción de dicha tragedia.

Una vista a los segmentos que incluye la obra nos manifiesta claramente el gran número de secuencias. Esto es natural si tenemos en cuenta que dentro del concepto división y composición de la historia dramática, la obra se pretende bajo una división en cuadros, con una relación entre ellos de relativa independencia. Son veintiséis los cuadros del drama aunque la acción consta de veintiocho secuencias como se ve en la segmentación realizada anteriormente. Cada secuencia aporta unas nuevas relaciones independientes y produce una historia parcialmente autónoma pero al servicio de la historia total que narra el drama.

Los acontecimientos históricos que van desde 1902 hasta la muerte del héroe en 1972 son respetados con fidelidad, Ruperto es el eje alrededor del cual transcurren

estos. Desde su nacimiento en un simbólico pesebre hasta su entierro, al cual asiste el autor, Sastre (quien es detenido por los policías vigilantes del orden), los planos contradictorios se desdoblán simultáneamente en variedades de códigos que afectan la percepción identificadora y distanciadora del espectador/lector (Pérez Stansfield, 1986: 332).

5. 2. 2. *Figura y reparto*

En este apartado se ve muy necesario comenzar con el número total de las figuras que incluye el drama *El camarada oscuro*. Constituyen un gran número las 130 figuras repartidas entre personajes individuales, parejas y grupos de actuación. Está justificado porque la obra expone una historia de un país que ocupa setenta años, aunque la puesta en escena puede presentar dificultades materiales y técnicas. Sastre defiende este aspecto en su “(Nota sobre el elenco que sería necesario para la representación de esta obra)” escribiendo:

Esta obra, irrepresentable hoy en España, no lo sería, sin embargo, por razones materiales o técnicas. Sin haber hecho el estudio pertinente —prematureo hoy, dadas las circunstancias—, pienso que una aguerrida compañía de no más de veinticinco actores podría representar el cuantioso censo de sus personajes (unos 130) (Sastre, 1979: 79).

Continúa con su justificación y pone como ejemplo que los grupos participantes en la actuación, que llegan al número de cincuenta y cinco personajes: “Una escuadra de soldados”, “Algunos militares con graduación”, “Algunos presos”, “Algunos soldados rojos”, “Una patrulla alemana”, “Algunos guerrilleros”, “Algunos soldados anti-maquis”, “Más presos”, “Transeúntes”, “Policías “sociales”, “Más policías”, pueden ser interpretados por un grupo de sólo cinco actores (*Ibid.*: 79).

Por su parte el crítico Cesar Oliva en su artículo ha comentado sobre el mismo aspecto:

El camarada oscuro (1972) es un drama enorme, y de difícil realización, lleno de personajes y efectos escénicos, que nunca serán reconocidos por nada ni por nadie, pero que gracias a su sorda labor hacen posible la historia. Versatilidad de

espacios, aparición de elementos grotescos, personajes históricos, en donde el propio autor es uno de ellos –como el Valle-Bradomín de *Luces de bohemia*–, están inmersos en la tragedia (Oliva, 1993: 222).

Antes de entrar en el análisis de las figuras se debe pasar primero por el concepto del grado de particularización, que sirve para determinar el peso y la importancia de cada una de las figuras según el papel que tenga. La inspección en el conjunto de las figuras nos lleva al descubrimiento de posibilidades de particularización distintas. Algunas figuras del drama se consideran *figuras unidimensionales*, según la denominación de E. M. Forster “flat character” (carácter plano) y lo que Kurt Spang llama *figura plana*, por el hecho de que el receptor no recibe suficientes informaciones acerca de ellas (Spang, 1991: 160).

Otro extremo de los grados de particularización que se nota obviamente en la obra es la *figura pluridimensional*, o lo que E. M. Forster designa como “round character” (carácter redondo) sobre la que el dramaturgo proporciona abundantes informaciones (*Ibid.*: 161).

Respecto al aspecto de las figuras principales y secundarias, el autor sigue una línea convencional, dado que el drama tiene un protagonista que se reconoce con sencillez por los criterios que lo distinguen de las demás figuras. Así el número mayor de informaciones que se recibe sobre Ruperto, sus frecuentes apariciones y la cantidad de sus interacciones con las otras figuras le dan un protagonismo absoluto. La figura de un antagonista se encarna mediante el poder, los fascistas, la policía, etc., mientras existe una larga gama de figuras secundarias opuestas o ayudantes del protagonista que repercuten en el desarrollo del conflicto dramático.

Al lado de las informaciones del autor caracterizadoras de las figuras, que son plasmadas principalmente en las acotaciones, existen otras informaciones que se dan a través de intervenciones dialógicas, mediante las cuales las figuras se caracterizan a sí mismas y/o a las otras figuras (autocaracterización y heterocaracterización). Las intervenciones de Pedro con Ruperto, por ejemplo, se refieren al carácter personal de Jorge, heterocaracterizándolo:

PEDRO.—.... Jorge es un buen muchacho y un excelente camarada... cumple las tareas que se le encomiendan de un modo ejemplar; es uno de esos camaradas

oscuros que... [...] fieles, que cumplen sus tareas a lo largo de una vida austera, de sacrificios, sin brillar mucho en ninguna parte, sin apenas ser advertidos por sus mismos camaradas..., pero incommovibles, con una moral de hierro,... (Sastre, 1979: 171).

En el cuadro doce, como en otros muchos, se utiliza el gesto como código extraverbal que contribuye a caracterizar la figura dramática. Entre las acotaciones se puede sacar: *lleva torpemente del ramal una mula vieja; saludo fascista; se santigua; rememora rápidamente; se lo arrebató el falangista; mosqueado; despistando porque le parece que se ha colado; ceñudo; intranquilo por el interrogatorio, etc.*

El dramaturgo maneja otro recurso en las emisiones de la información caracterizadora, es la “desinformación” para inducir a duda al receptor o aumentar su expectación a través de la ambigüedad informativa. Aquí se cita dos ejemplos de desinformación, la primera en el cuadro XV cuando Lute lee el texto del ABC sobre la busca de Ruperto:

LUTE.—... Es tuerto del ojo derecho; se le acusa de vil asesinato de varios sacerdotes así como de una monja y de haber participado en el saqueo de las casas y posterior asesinato de varias personas de orden en la barriada de los Cuatro Caminos... (*Ibid.*: 150).

Supone un aumento de tensión para descubrir la reacción de la figura involucrada. El segundo es del cuadro XII, cuando Ruperto adopta otro personaje para salvarse de los falangistas:

RUPERTO.— Me llamo (*rememora rápidamente.*) Sagrario San José Iglesias, y soy el famoso tuerto de las falanges de León, arriero y fundador de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista de aquella provincia. Patria, Justicia y Pan, y viva Jesús Sacramentado (*Ibid.*: 133).

Ruperto está fingiendo otra figura que no es, pretendiendo que su identificación sea distinta de lo que es en verdad, pero pronto se revela su verdadero carácter antes del final del cuadro, “¡Que yo no puedo más! ¡Que sea espía su padre! ¡Yo no sirvo! ¡Vivan los comunistas!” (*Ibid.*: 137).

En cuanto al concepto del reparto, *El camarada oscuro* como un drama de masas ofrece un reparto multitudinario. Sastre libremente le concede un peso notable a los plurales, anarquistas, militares, presos, etc., no teniendo en cuenta las disponibilidades de las compañías por razones anteriormente explicadas y justificadas por el mismo autor. A pesar de esto la multitud en este caso es imprescindible para un enfrentamiento dramático doble colectivo oponiéndose la clase obrera a un gobierno y sus fuerzas de seguridad.

Es muy notable el juego sastriano con las posibilidades de la configuración entre una escena y otra. El drama reparte todas las configuraciones excepto la del cero, es decir escenario vacío, con muchas escenas de dos o tres o más figuras, con sus conocidas repercusiones significativas (Spang, 1991: 177). Aunque son raras las configuraciones con una sola figura, sin embargo son elocuentes para exaltar la incomunicación en el caso de Ruperto. Por último se debe considerar que la configuración plena está ausente en la obra por no ser válida y para evitar dificultades técnicas.

Salta a la vista también el juego de contraste y correspondencia dentro del aspecto cualitativo de las configuraciones. Existen escenas de conflictividad fundamentada en contrastes de estamento, de edad, sexo, clase social o de autoridad, y al mismo tiempo se nota que muchas configuraciones se corresponden cualitativamente, dado que se encuentran dos o más figuras del mismo sexo, de la misma edad, de la misma categoría, etc. Así el dramaturgo maneja un ingrediente fundamental de una obra dramática cual es una cierta selección de reparto y configuración.

Para una mejor representación de las interacciones de las figuras aportamos un esquema que incluye las configuraciones que constituyen la obra. Este esquema revela unos datos que no carecen de importancia sobre las presencias de las figuras, sus ausencias, cuáles son las figuras que estaban juntas y cuáles no en tales momentos determinados.

El esquema toma como muestra las configuraciones de sólo diez cuadros de la segunda parte del drama, del IX hasta el cuadro XIX, excluyendo el cuadro XII porque no lleva configuración. Se anota las *dramatis personae* de la obra por un lado (filas) y las escenas de otro lado (columnas). Las estrellas señalan las presencias de las figuras en el escenario.

El número que está al lado de las estrellas enumera en cuántos cuadros aparece una figura, y el número de abajo indica cuántas figuras constituyen cada configuración.

Sin duda alguna, Ruperto es el protagonista absoluto de la obra, sin estar ausente de ningún cuadro. El Masa y Eleuterio figuran con tres apariciones que demuestran un papel secundario en la historia dramática. El esquema destaca también que el cuadro IX lleva la mayor configuración con 7 figuras, y le sigue con 6 figuras el cuadro XVI.

Figura	Cuadro										Total	
	9	11	12	13	14	15	16	17	18	19		
Ruperto	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	10
Libertad	*											1
Tomás	*				*							2
Muchacho	*											1
Un Entendido	*											1
Un Curioso	*											1
Masa	*	*		*								3
Comisario		*										1
Gitana		*										1
Falangista 1			*									1
Falangista 2			*									1
Eleuterio					*	*	*					3
Mere						*						1
Paul						*						1
guerrillero							*					1
Cabo							*					1
soldado							*					1
Otro soldado							*					1
Benito								*				1
Pedro el Cruel								*				1
Cliente									*			1
Viejecita									*			1
Pedro									*			1
Paco										*		1
Teresa										*		1
Configuración	7	4	3	2	3	4	6	3	4	3		

En el cuadro final de la obra Alfonso Sastre manifiesta su implicación al ser una de las figuras del drama. Acompañando al protagonista en sus últimos momentos, no aparece como una figura completamente espuria, sino que por medio de un ingenioso expediente se reconoce en él algo o alguien que ha estado siempre encarnado en el drama. Aparece llevando de la mano el timbre y haciéndolo sonar con la misma señal convenida que Ruperto utilizaba para entrar en la misma casa. Esta apertura es subrayada por quedar congelados momentáneamente los movimientos y posiciones de las otras figuras en que fueron sorprendidas (Ruggeri Marchetti, 1993: 259).

Sobre este caso, M. Pilar Pérez escribe que Sastre utiliza un recurso metateatral donde fusiona la realidad dramatizada con la realidad histórica (del autor), cuando se incluye en la obra al acompañar al camarada Ruperto en sus últimos momentos. Las dos realidades se funden al darnos cuenta de que “en realidad el autor ha estado siempre presente en la obra”. La identificación de Sastre/Ruperto se evidencia al llamar el primero a la puerta utilizando la misma forma convenida que el segundo siempre había usado. La transposición funciona distanciadoramente y resta pesimismo y desesperanza a la muerte del héroe (Pérez Stansfield, 1986: 332-333).

Igualmente se manifiesta Carlos Gil:

Como en otras de sus obras, aparece El Autor, pero no aparece como un elemento retórico, sino que se nombra: Alfonso Sastre, con lo que no solamente se refuerza la autoría en un estadio de metalenguaje teatral, sino que al hacer una suerte de pirueta de demiurgo, alcanza otro nivel interpretativo, y en esta ocasión, al tratarse de un tema tan conciso, la militancia en el Partido Comunista de España, la identificación entre autor y personaje central, Ruperto, se produce de una manera casi automática. Otra cosa es que esta identificación sea la adecuada o la preceptiva (Gil: 2007: 93).

5. 2. 3. *Espacio y ambiente*

El camarada oscuro proporciona muchos espacios y ambientes, referidos no solo al territorio nacional, sino que se extiende hasta el extranjero europeo y africano unas veces como espacio mostrado y como aludido otras veces. En el drama se encuentran

según Carlos Gil, muchas localizaciones, exteriores, campos abiertos, plazas, movimientos de masas, interiores de diversos lugares (*Ibid.*: 93).

Desde el comienzo, el autor dramaturgo pone de manifiesto la novedad, empezando “(A telón corrido, con voz de un cantaor)”, luego se alza el telón, se muestra el escenario oscuro, con la fotografía de Alfonso XIII iluminada. Se le acumula el código acústico: “Se oyen unos compases de la Marcha Granadera y, en seguida, la voz del flamante monarca.”

En el primer cuadro, Sastre juega con la diversidad de los signos espaciales, iluminándose cuatro zonas sucesivamente; la primera esperpéntica cuando la luz cae sobre una mujer embarazada. Asistimos al nacimiento del protagonista en un pesebre. En seguida se traslada la luz hacia el cantaor, que canta los versos de Antonio Machado «Españolito que vienes/ al mundo, te guarda Dios. / Una de las dos Españas/ ha de helarte el corazón».

La tercera y la cuarta zonas iluminadas son históricas (Carga a caballo de la Guardia Civil en el interior de la Universidad de Barcelona y el Congreso de los Diputados), que se podrían concretar con actores.

La concreción espacial se propone a través de más de un recurso dramático en las acotaciones del autor, en los diálogos y/o monólogos de las figuras incluso a través de carteles, letreros y proyecciones. He aquí un ejemplo donde la acotación inicial del cuadro XVIII revela la concreción espacio-ambiental:

(Ruperto está de camarero correturnos en la terraza de una cafetería en un barrio nuevo de Madrid. Hay un cliente que da palmas, bajo un toldo achicharrado por el sol de agosto. Por fin acude Ruperto. Chaquetilla blanca, andar un poco renqueante y gafas oscuras, para ocultar su defecto ante la clientela.) (Sastre, 1979: 163).

La ampliación del escenario hasta el auditorio, restaura un recurso sastriano antes aplicado y con ello se caracteriza la tragedia compleja. El cuadro XXII, empieza con esta acotación:

(Por el patio de butacas irrumpe una manifestación de jóvenes gritando la consigna: “¡España Socialista!” Banderas rojas. Tiran octavillas (con un breve

texto multicopista) al público que las recoge, las lee y se las pasa de mano en mano.) (Ibid.: 190).

Para llegar a su exacto efecto, el dramaturgo cierra la obra con el mismo recurso.

(En el Cementerio Civil. Llueve. Guardias grises y policías de paisano en todo el teatro.)

Por el pasillo central, a hombres de Felipe, el Autor y dos jóvenes, llega el ataúd de Ruperto hacia el escenario donde lo espera un pequeño grupo, con Teresa. Algún paraguas. Gabardinas. Algunos espectadores se ponen en pie respetuosamente al paso del cadáver.) (Ibid.: 215).

La eliminación de las barreras entre el escenario y el auditorio significa en este orden de ideas que el público está invitado a encarnar un papel activo en la vida social.

El dramaturgo cuenta por medio de dos espacios escénicos, el espacio mostrado y el espacio aludido. Se presentan al receptor a través del código verbal y los códigos extraverbales. Ahora bien, el de fuera adquiere expresiones dramáticas palpables en la hora de interpretación. La plasmación del espacio aludido se realiza en esta obra muchas veces por medio de las intervenciones figurales. En el cuadro XXIV, se encuentra mejor ejemplo de un espacio aludido presentado de modo plurimedial con el mostrado en el duólogo de Ruperto y Teresa:

RUPERTO. — ¿Y qué se ve?

TERESA. — Madrid... allá, a lo lejos. Un poco borroso con la neblina que hay.

RUPERTO. — Y que frío hace, ¿verdad? Estoy helado.

TERESA. — ¡Vaya un invierno! (Se frota las manos.)

RUPERTO. — Está nevando de miedo por esas carreteras según la radio. ¡Y en Burgos el frío es cosa mala! etc. (Ibid.: 203).

Aquí el espacio aludido nunca es una mera prolongación al lado de un espacio visible, pues inmediatamente se revela la importancia de evocar aquellas atmósferas para subrayar una situación desarrollada fuera del escenario al leer las dos réplicas siguientes:

TERESA.— Estás pensando en estos chicos de la ETA, ¡a que sí! Lo que estarán pasando...

RUPERTO.— Hombre, a ver... ¡Y que seguramente los matan, como hicieron con el pobre Grimau! ¡Y con los anarquistas! (*Ibid.*: 203).

Otra muestra de un espacio aludido se revela en el diálogo entre Ruperto y Tomás:

RUPERTO.— ¿Es de tu barrio?

TOMÁS.—Es de la parte de Albacete —no sé si de Chinchilla. Su padre tenía una taberna en la calle de Almansa. Murió en un bombardeo cruzando la Glorieta de 14 de Abril, o sea, Cuatro Caminos (*Ibid.*: 143).

Como se explicó arriba, el dramaturgo cuenta en dos espacios escénicos: el espacio mostrado y el aludido. Los dos espacios se presentan a través de códigos verbales y no verbales. La acotación del cuadro XV sirve como ejemplo de un espacio mostrado en la escena naturalmente visible por parte del público:

*En el escenario una gran tapia blanca y alguna indicación de que estamos en Francia. Por ejemplo, la muestra de una “Brasserie” o un “Tabac”. Es plena noche. Ruperto, provisto de un cubo de pintura negra y de una brocha, escribe en grandes letras sobre la pared: LAVAL AU POTEAU (*Ibid.*: 146).*

La multitud del espacio y el decorado en *El camarada oscuro* refleja la cosmovisión del dramaturgo y también es un reflejo de las convicciones de la época en que se escribe el drama.

El proporcionar un decorado múltiple con unos espacios contrastados, conlleva la expresión de la movilidad progresiva y la reivindicación de un cambio, además de servir de representación de las ideologías adoptadas por grupos enfrentados.

La creación del espacio dramático en esta obra, como en la mayoría de las obras teatrales, proviene de dos tipos de códigos: del código verbal y el extraverbal. En el verbal contamos con los signos autoriales, figurales y signos anónimos. Ahora bien, los signos autoriales consistentes en las acotaciones del autor, siendo verbales en su origen han de ser traducidos a otros códigos en la puesta en escena. La obra da de esto muchos ejemplos que no es necesario citar.

Los signos figurales son emitidos por las figuras en forma de un monólogo y/o polílogo. Parte de sus intervenciones hacen referencia a circunstancias espaciales y ambientales, y forman parte del transcurso de la historia. Los versos de El Cantaor por ejemplo aluden a unos espacios que se presentan de forma monológica:

EL CANTAOR.—

En el Barranco del Lobo
hay una fuente que mana
sangre de los españoles
que murieron por la Patria.
Ni me lavo ni me peino,
ni me pongo la mantilla
hasta que venga mi novio
de la guerra de Melilla.

Pobrecita madre,
cuánto llorará
al ver que sus hijos
a la guerra van. (*Ibid.*: 87).

Los signos espaciales proferidos en el escenario amplían el radio de la acción en el drama más allá del puerto de Barcelona en que se desarrolla el cuadro.

Una tercera técnica utilizada por el autor para suministrar los signos verbales espaciales, es el uso de los signos anónimos. El signo anónimo no es auctorial ni figural y por supuesto traducible a códigos no verbales. Se trata de los carteles, letreros y proyecciones que aparecen en forma escrita o se reciben oralmente a través de altavoces. Un caso de emisión de signos espaciales anónimos oralmente se da en el cuadro X:

Con la gente que sale
fuera de casa
se está volviendo estrecha
la Calle Ancha.

¡Eh, madrileños!
Madrid está en peligro

de cementerio (*Ibid.*: 127).

La diversidad espacio-ambiental está empleada al servicio del contraste entre acciones e ideologías que expone la obra. Así en tres cuadros sucesivos, el sexto ambienta la reunión de un comité madrileño, el séptimo es el ambiente de la intimidad del hogar de Ruperto, y por su parte el octavo evoca el lugar del Parlamento donde aparecen don José Calvo Sotelo y Dolores Ibarruri. Cada uno crea su ambiente particular y así documentan los graves contrastes que corroían al bando republicano (Ruggeri Marchetti, 1993: 256).

La multiplicación de espacios y decorados en *El camarada oscuro*, aunque expresión de la emanación de las posibilidades técnicas de un teatro moderno que admite la variabilidad muchas veces a lo largo de un espectáculo, refleja las normas dramáticas preestablecidas por parte de autor para fortalecer su tarea innovadora de una Tragedia Compleja que rompe con la convencional.

El cuadro V demuestra una discrepancia entre el fenómeno espacial y el temporal. Al comienzo un 13 de septiembre de 1923, Ruperto está en un banco leyendo el periódico y desde la grabación se oye la voz del dictador, y la situación dramática se cierra con la risa del protagonista burlándose, después de tres años, en 1926 según anuncia el letrero, “*Ruperto sigue en el mismo banco y lee el mismo periódico, pero ya no lleva el brazo en cabestrillo*”. El dictador sigue con su discurso. Se pasa el tiempo pero no deja cambios sustanciales ni espaciales ni figurales, lo que señala el inmovilismo, la rutina, etc.

El camarada oscuro, si se puede decir, es un drama de rebeldes, caracterizándose por un decorado múltiple, pues el cambio del decorado añade otras semantizaciones a la hora de la recepción dramática; plasma cambios caprichosos, la apertura hacia lo nuevo y de nuevas vías para ver el mundo, y puede adquirir muchas significaciones más lejos de la mera materialidad.

5. 2. 4. *Tiempo*

El tiempo de *El camarada oscuro* es el tiempo de España en los primeros dos tercios del siglo XX. Combina el tiempo de Alfonso XIII, de la Segunda República y del franquismo, registrando las dos guerras mundiales, y el nacimiento de muchos movimientos ideológico-políticos.

Así el drama plasma una referencialidad a un tiempo histórico real. El autor evoca un periodo que llega casi a setenta años para presentar la realidad histórica del territorio español y su exterior, muy cerca unas veces y lejano otras veces. Por supuesto, Sastre evita la ficcionalidad del tiempo con el fin de no perder la relación con el destinatario. Según el resumen de Anne Ubersfeld “Le temps du théâtre est a la fois image du temps de l’histoire, du temps psychique individual et du retour cérémoniel” (Ubersfeld, 1982: 137).

Este tiempo referencial que de acaba explicar se presenta en la obra en dos formas diferenciadas. Una vez como tiempo escénico transcurrido delante del público, y otra vez de forma extraescénica, que no es actuado y el espectador lo recibe a través de las intervenciones de las figuras. Cuando Ruperto recuerda su ingreso en el hospital dice:

RUPERTO.— Yo... yo estuve muriéndome en un hospital. (*Explica.*) Que por eso precisamente me salvé, al luego no morirme. ¡Tres años y medio entre la vida y la muerte, que ni pudieron juzgarme, ya ves cómo estaría! Echando sangre por la boca y... he perdido un pulmón (Sastre, 1979: 157).

Esta es una referencia a un tiempo no actuado escénicamente por el salto temporal entre el cuadro XVI y el XVII.

El juego sastroiano con el tiempo rebasa los límites teóricos, al invocar una tercera forma temporal, escénica y extraescénica a la vez. En el cuadro XVIII, se encuentran Pedro y Rupert, este último recuerda su ingreso en el partido en los días de su amigo El Masa:

RUPERTO.—... Ingresé en el Partido, con un abrazo, en 1936, poco antes de empezar el Meneo. “¿Qué hay que hacer para ingresar en el Partido Comunista? ”, le pregunté al Masita, un camarada panadero, que por cierto luego murió en Teruel, como aquel que dice en mis brazos. Y va él, y se le ilumina la cara, y me

dice: “Ante todo, un abrazo”. Son... son cosas que uno recuerda al cabo de los años, ¿verdad? (*Ibid.*: 165).

Un recuerdo de dos episodios anteriormente actuados en el escenario, el ingreso en el partido (cuadro XIII) y la muerte de El Masa (cuadro XIII).

En esta obra dramática sastriana, la plasmación del tiempo se realiza en una forma plurimedial, puesto que, a través de códigos verbales y extraverbales proporciona informaciones acerca del tiempo directamente y/o indirectamente.

Las posibilidades de plasmar el tiempo por medio del código verbal son variables. Es decir, un tiempo es aludido narrativamente o dialógicamente por las figuras; otro tiempo se manifiesta desde las proyecciones o carteles que incluyen textos informativos alusivos al tiempo.

He aquí un ejemplo de plasmación de tiempo realizado dialógicamente por las figuras:

RUPERTO.—El sol, al incidir en la superficie, produce esos efectos. (*Pausa.*)

TOMÁS.— ¿Te acuerdas de que ayer me quejaba de ciertos retortijones?

RUPERTO.— (Vagamente.) ¿Ayer?

TOMÁS.—Sí.

RUPERTO.—Creo recordar ahora que tú lo dices.

TOMÁS.—Eran de hambre o algo de eso.

RUPERTO.—Ah, sí, ya sé. Yo también tuve hace unos días; y aquellos vahídos y mareos. (*Ibid.*: 140).

Otro tiempo plasmado verbalmente por la exhibición de un letrero se ve al final del cuadro III:

Letrero:

OCTUBRE DE 1919: LA CLASE OBRERA CONSIGUE LA JORNADA DE OCHO HORAS. PROHIBICIÓN DEL TRABAJO NOCTURNO PARA LOS PANADEROS (*Ibid.*: 99).

Son muchísimos los modos de indicar y concretar el tiempo a través de códigos no verbales. Aunque el decorado se somete a la visión del director dramático, Sastre suministra numerosas plasmaciones temporales en sus acotaciones que indican el periodo en que desarrolla la obra. De otro lado y mediante “llueve”, “nieva”, “frío”, “calor”, etc..., salen alusiones a las estaciones, mientras, el reloj y la radio integradas en el espectáculo, anuncian el día o una hora determinada.

También se nota el juego del autor con la iluminación o el maquillaje como posibilidades de plasmación del tiempo. El desempeño de las luces llama la atención del espectador que la escena o la situación tiene tiempo, sea día o noche, sea mañana o tarde. El maquillaje por su parte tiene su papel de no menos interés, principalmente en destacar el transcurso del tiempo en la obra a través del cambio en el aspecto físico de los personajes. Así la aparición de Ruperto en el cuadro XXI con el pelo blanquísimo, revela el flujo del tiempo por medio del maquillaje.

Naturalmente, en las obras dramáticas es habitual distinguir entre dos aspectos temporales, “concreción y duración”, acerca de los modos de plasmación del tiempo. En el caso de *El camarada oscuro*, y según los datos cronológicos, el autor encaja su historia dramática en la historia real. Es decir, ha dado un tiempo determinado a su drama que abarca sesenta y ocho años, suministra los segmentos del drama con fechas exactas, día, mes y año, mostrando gran respeto a los documentos históricos.

Un ejemplo máximo lo encontramos en el décimo cuadro en el que los diálogos y los personajes están ausentes y se nos ambienta en los días del asedio de Madrid con una serie de «seguidillas de la defensa» que ocupan temporalmente todo el cuadro mientras vemos documentos cinematográficos y proyecciones de aquellas días (Ruggeri Marchetti, 1993: 259).

Los segmentos temporales de la historia dramática en esta obra sastriana se plasman en el sistema cronológico. Aquí el orden de presentación del drama no se puede diferenciar del cronológico o mejor dicho, que lo cronológico no permite una presentación discrepante. El dramaturgo nunca permite un juego caótico, estableciéndose equivalencia entre el eje vertical de la historia dramática con el eje horizontal de la representación.

Se puede añadir en cuanto de los segmentos temporales, que el drama carece de una simultaneidad temporal, es decir, no hay dos o más escenas que presenten dos tiempos, ni dos configuraciones sean escénicas o extraescénicas, simultáneas.

La manipulación del tiempo en este drama se realiza por medio de las modificaciones de la velocidad con que se expresa el transcurso temporal. La comprensión del tiempo está derivada de una manera de acelerar las acciones y los sucesos dramáticos con más velocidad que la de la realidad.

Alfonso Sastre emplea el acelerado tanto escénicamente como extraescénicamente, dado que en la obra se encuentra unas veces un salto temporal dentro de una escena realizado a través del pequeño oscuro o proyecciones escénicas (carteles, letreros, grabaciones, etc.), y otros saltos son extraescénicos, entre los cuadros.

Resulta inverosímil aunque ilustrativo el acelerado extraescénico pero imprescindible para percibir el conflicto que expone este drama cuya historia ocupa unos sesenta y ocho años reales, lo que hace imposible la presentación de episodios sin condensaciones.

Así el salto temporal realizado por un oscuro entre el primer cuadro que pertenece al año 1902, y el segundo cuadro indicado por el cartel en 1909, acelera siete años. El acelerado elimina otros cinco años entre el segundo y el tercer cuadro, y siete años entre el tercero y el cuarto. Dicha aceleración llega a su máxima presencia al eliminar diez dentro de un solo cuadro que es el cuadro V.

El autor dramático procura conferir al aspecto temporal unos valores semánticos que proporcionan el mensaje que quiere transmitir el drama. *El camarada oscuro* presenta varios tiempos, día, noche, estaciones, años y hasta décadas; sus segmentos son divisiones de un continuo temporal. Esta diversidad aporta otros valores semánticos adicionales para reforzar la oposición en los conflictos, figuras, etc. El diálogo entre Ruperto y Teresa en el cuadro XXIV, es un ejemplo de un tiempo portador de un valor semántico adicional:

RUPERTO.— Y qué frío hace, ¿verdad? Estoy helado.

TERESA.— ¡Vaya un invierno! (*Se frota las manos.*)

RUPERTO.— Está nevando de miedo por esas carreteras según la radio. ¡Y en Burgos el frío es cosa mala! Yo estuve una vez y, chica, creí que me moría de frío. *(Se queda pensativo. Les pone el café y la leche. Pausa.)*

TERESA.— Estás pensando en estos chicos de la ETA, ¡a que sí! Lo que estarán pasando... (Sastre, 1979: 203).

Desde el punto de vista de las posibilidades de semantización del tiempo en el drama, la fecha de creación de esta obra es el año 1972 lo que actualiza la ubicación cronológica de su historia dramática en el calendario, es decir, lo representado no se aleja de la fecha de creación. Y aquí *El camarada oscuro*, a pesar de que está escrita en tiempo de censura y dictadura, se diferencia de las dos obras analizadas anteriormente en que se sitúan en épocas lejanas y que se tratan circunstancias que tienen parecidos con situaciones de la actualidad en que han sido creadas.

El autor dramático emplea en su drama el procedimiento de la linealidad y descarta la ciclicidad. La linealidad se plasma en las situaciones del drama y en el conflicto y su evolución temporal. La estructura coherente y consecutiva de los segmentos afirma la linealidad de esta obra visible en su concatenación temporal y causal con un principio, un medio y un final definitivo. Este recurso produce otras posibilidades de semantización, como la velocidad, lo subyugante de progresión de las acciones dramáticas y la libre decisión por parte del protagonista y las figuras a la vez.

Otro elemento temporal marcado en esta obra, aunque, en verdad menos presente como en las otras obras antes analizadas, es la pausa y el silencio. Este “tiempo muerto” en *El camarada oscuro* llega a su máximo intencional en el cuadro XVIII, que tiene una extensión de 10 páginas, y presenta 7 pausas, concentradas 5 de ellas en las páginas 165 y 166; y más aún, en un breve diálogo entre Ruperto y Pedro:

RUPERTO.— *(Animoso.)* Sí, sí; vamos a empezar. ¡Bueno! ¡A seguir, a seguir...! *(pausa. Pedro consulta un papel pequeñísimo, escrito con letra minúscula, que tiene sobre la mesa, pausa.)*

PEDRO.— *(Habla pausada, gravemente, con sintaxis muy cuidada.)* Los camaradas han pensado en lo que pudiéramos llamar el carácter un poco curioso, por así decirlo, de tu caso.

RUPERTO.— (*Vivamente.*) ¿Curioso en qué sentido?

PEDRO.— (*Hace un gesto. Sin levantar la voz:*) Espera, espera.

RUPERTO.— (*Se da cuenta de que ha interrumpido.*) Perdona. Sigue (*Pausa.*)
(*Ibid.*: 165-166).

La relación entre tiempo y espacio en *El camarada oscuro* es simétrica y recíproca, sin que el dramaturgo plantee discrepancia entre los dos criterios. El drama expone un número elevado de segmentos temporales en relación con diversos lugares, ambientes y decorados, lo que a la hora de la semantización, los dos aspectos contribuyen al significado de un drama de masa, de lucha ideológica y armada que busca un cambio de una naturaleza libre y progresiva.

Resulta interesante establecer un gráfico que representa la segmentación del texto dramático de *El camarada oscuro* en el que se destacan las unidades mayores y menores del drama. El tiempo total del drama es la unidad mayor, que está subdividida en dos partes; estas dos partes se dividen en cuadros, la primera parte en 8 cuadros y la segunda parte en 18 cuadros.

Total del drama	_____	
	1	2
Partes	_____	_____
	8	18
Cuadros	-----	-----

El gráfico es interesante también porque arroja luz sobre la estructuración de la obra al dejar ver la proporción de sus segmentos temporales, que por su parte revela la concepción dramática procurada por el autor.

En esta obra la composición no a obedece una proporción en la distribución de las réplicas entre los segmentos, sino que la somete a la necesidad expresiva del conflicto, es decir, que los segmentos respetan los criterios internos de la obra. Así pues el drama presenta un desequilibrio tanto en la extensión de sus dos partes como en el número de los cuadros y su extensión.

Se evidencia que las partes y los cuadros de este drama sastriano se hallan en una proporción desequilibrada (la primera parte con 44 páginas, la segunda parte con 93 páginas). El aumento en número de páginas se nota en los cuadros XVIII (con 10 páginas), XIX (8) y XXII (8). El menor número se da en los cuadros XIII (2), XXVI (2), VIII (3), IX (3), X (3), mientras que el resto de los cuadros ocupan entre 4 y 7 páginas.

Un caso llamativo se da en el cuadro V, donde se revela claramente la importancia de los códigos alingüísticos como grabaciones (algunas con voz del general Primo de Rivera) y letreros que reducen y marcan los acontecimientos a lo largo de 10 años. En este cuadro la proporción será de treinta y una líneas dedicadas a las acotaciones, treinta y ocho a las grabaciones y nueve al diálogo entre Ruperto y Libertad en su primer encuentro (Ruggeri Marchetti, 1993: 256).

Otro caso notable es que en el cuadro III se revela a la vez la discrepancia y la correspondencia temporal-lingüística al hacer contrastar entre el “infierno”-“frío” e “invierno”-“verano”:

TÍO TOMÁS.— ¡Tener que ponerse a trabajar ahora en ese infierno de la tahona es una maldición, señor Busquets!

SR. BUSQUETS.— Pero al menos no pasa usted frío como un servidor aquí en el puesto.

TIO TOMÁS.— Es por lo único, tratándose de invierno ¿Pero y en verano qué me dice usted? Por lo demás, no creo que pueda quejarse, aquí, rodeado de tanta cultura como está. (Sastre, 1979: 93).

5. 2. 5. *Lenguaje*

Sin duda alguna, el lenguaje se considera una de las características más destacadas en este drama y los demás dramas pertinentes a las llamadas tragedias complejas. Sastre se da cuenta de que el código verbal es uno de los medios más poderosos en la transmisión del mensaje dramático que procura transmitir. A pesar de esa realidad, basta echar una ojeada al conjunto de los códigos en el drama, con lo que se revela evidentemente la relación equilibrada entre el código verbal y los demás códigos.

El texto dramático de *El camarada oscuro* en su división entre lenguaje auctorial y lenguaje figural destaca una abundancia extraordinaria del lenguaje auctorial que comprende todos los elementos cotextuales, es decir, los que se designan como *preliminares* (“Nota sobre esta obra”, “Por un teatro insumiso”, “Agradecimiento”, “Advertencia y Personas del drama”) y sobre todo *interliminares* (las acotaciones del autor, sobre proyecciones, grabaciones, etc.) y vale la pena mencionar que la obra no lleva elementos *postliminares* por falta de epílogo o conclusión final.

Acorde con lo que antecede, se distingue entre la sintaxis de una lengua auctorial y otra figural. La primera naturalmente no aporta datos ricos para el análisis y la interpretación del estilo verbal. En cuanto al lenguaje figural, su sintaxis y otros aspectos del mismo suscitan consideraciones muy necesarias para una comprensión profunda de todos los aspectos del drama (Spang, 1991: 261-271).

En consecuencia en los párrafos que siguen se analiza el lenguaje figural en la obra de una forma que subraya aspectos semántico-sintácticos.

-Las relaciones de las oraciones en una misma intervención. En una situación polilógica, la intervención de Ruperto en el penúltimo cuadro, se estructuran las oraciones semántica y gramaticalmente en concordancia, relacionadas mediante conjunciones capaces de matizar estas relaciones, lo que produce una réplica natural por tener vector unidireccional. He aquí una pequeña parte de la larga intervención:

RUPERTO.— ... Y si fuera cierto que se han cometido crímenes en su nombre... o que en su historia hay basuras y sangre... o que en un momento se encharca y pierde de vista —y de oído... y de todo— las necesidades ¡revolucionarias! de su pueblo... no temáis, no temáis... Contra él no hay poder que valga, ni siquiera el de sus más lamentables dirigentes... (Sastre, 1979: 212).

En la exposición de Juan al final del cuadro XXI, se nota claramente la perturbación del vector multidireccional:

JUAN.—...Serios pasos... justa política... La catastrófica situación de la economía aboca... La clase obrera acoge muy bien y hace suya la línea del Partido...ciliación Nacional...Huelga General Política... Huelga Nacional... Sectores profesionales... fuerzas democráticas... Munich... no podrán prescindir del Partido... la oposición burguesa... la gran huelga asturiana...iniciativa y

dirección del partido... los camaradas intelectuales... el año pasado la crisis de octubre... asesinato de Julián Grimau... reconciliación nacional... trabajo de masas... (*Ibid.*: 189).

-Las relaciones entre distintas intervenciones de una figura. En este recurso la obra combina dos posibilidades: una posibilidad de que la figura permanezca con los mismos rasgos dialógicos a lo largo del drama, y esto se produce en el caso de lo que antes se ha llamado figura estática. La segunda posibilidad se encuentra en las figuras que cambian y sus rasgos semántico-sintácticos reciben modificaciones.

Las características de Ruperto, ejemplar figura dinámica, reciben modificaciones que rompen la permanencia de sus rasgos. En el cuadro IV despide a Tomás diciendo: “Si me dejan le mandaré una postal. (*Tristemente.*) Hasta la vuelta si es que no me matan los moros —que es lo más probable porque yo no pienso pegar un tiro...” (*Ibid.*: 102).

En el cuadro XXIV, Ruperto llama a sus camaradas para decirles su testamento: “¡El partido tiene que crear su frente militar y ello en el más breve plazo posible! ¡La vía pacífica es un sueño!” (*Ibid.*: 205).

La retórica del lenguaje dramático en la obra destaca la utilización del autor de las estrategias persuasivas. Se mezclan las dos modalidades del *docere* y del *movere*. El *docere* aparece en el principio del drama al presentar los datos y hechos que suministran informaciones relativas a los aspectos espacio-temporales y al conflicto específico de la obra, en la mayoría de los casos en las intervenciones narrativas. La forma del *movere* prevalece claramente en este drama, lo cual se nota en la intensificación de algunos recursos hacia la mitad, cuando el conflicto llega a su cúspide. Las réplicas de Ruperto en el cuadro XII, reflejan los registros de la emotividad empleados por el dramaturgo:

RUPERTO.— ¡Estoy muerto!

¿Para qué toda mi lucha? ¿Para qué?

¡Muerto! ¡Muerto desde hace casi siglos!

Para unos hombrecitos a los que aplauden soy un ser odioso, un traidor a la causa de la Revolución.... (*Ibid.*: 192).

Se percibe igualmente que en el drama escasamente se dan los soliloquios y los monólogos. El dramaturgo tiene en cuenta que el destinatario reparará en la verosimilitud de su texto dramático. Así, las figuras dejan de hablar para sí mismas para

llamar la atención hacia el realismo con que se encarna la historia. El único soliloquio es el de Ruperto en el cuadro XXII, cuando la figura transmite su estado anímico y sus preocupaciones. En la cita que sigue se recogen las últimas réplicas de este soliloquio:

RUPERTO.— [...]

Ruperto Solanas Mas, un guerrillero

desfallecido en 1946, en un combate descomunal

frente a los muy desaforados gigantes

de esta mi odiosa España

donde perdí, además de la vida, un —!ay!— bellissimo reloj, regalo de mi padre.

Lo que salió después al mundo es un triste fantasma

que arrastra una cadena que nadie, nadie rompe —y yo solo no puedo (*Ibid.*: 193).

Ruggeri Marchetti observa en su estudio, en cuanto al código lingüístico, la parquedad y sencillez de las figuras retóricas que Sastre ha puesto en las bocas de sus personajes. Destaca por otra parte la preferencia hacia palabras malsonantes, y la aparición de sinónimos cómicos como por ejemplo:

nacencia por nacimiento; papel /periódico; guerra /sucia; habitáculo /casa; material/momias; cabezón/testarudo; perras/dinero; chino, comunacho, ñangara/comunista; palmar/morir; jeta/nariz; espadones/militares; pepinazos/disparos; tarugo/deficiente; la casco/muero; mucho tomate/batalla intensa; salió pitando/ escapó corriendo; sacudir, zurrar/pegar; santería/santoral; coco/cabeza; franchute/francés; amolar/molestar, etc. (Ruggeri Marchetti, 1993: 253).

Otras palabras que son dialectalismos como:

pobrecico; abur; junando; castañas; puertas; no he catado; chato; payo; de butén; dññame; cacho; manró; jalar; mollate; pava; naturaca; salir de naja, etc. (*Ibid.*: 253).

La citada estudiosa prosigue con sus interpretaciones lingüísticas del texto considerando algunos nombres significativos de las figuras, como los siguientes: Masa; Libertad; Don Pedro el Cruel; Sagrario San José Iglesias, este como nombre adoptado por el protagonista ante los falangistas en el cuadro XII. También la existencia de

mataplasmas como “desmayaíca”, “joder”, “fachista”, “aca...bo...se”, y metáforas como “es tal una muñeca rota”, “en cuanto el viento nos sopla de popa”, “la munición de boca”, “meter las manos en otra masa”, “voy a meterme en harina”, “cuando yo esté criando malvas”, “echar en saco roto”. Igualmente se hallan perífrasis como “no hay gravedad situacional”, “eso son palabras mayores”, “compañera de hogar”, “acaecen en este año de gracia” (*Ibid.*: 254).

Al comienzo de la segunda parte y durante el Asalto al Cuartel de la Montaña destaca el código lingüístico en una situación trágica, lo que hace que el receptor se distancie. Las primeras y últimas intervenciones son ejemplares (se nota la eliminación de las acotaciones por no ser necesarias):

MUCHACHO.— Oye, compañero; ¿Y esto cómo se carga?

TOMÁS.— ¡Y yo qué sé, muchacho! ¡Como no se lo preguntes al Gran Capitán! [...]

LIBERTAD.— ¡Una mujer es como un hombre! ¡Adelante! ¡A por ellos!

RUPERTO.— ¡Cabrones! ¡Me la han matado! ¡Ay! (Sastre, 1979: 123-125).

En el cuadro XII, muestra del empleo de un lenguaje estético a lo largo de cinco páginas, conversa Ruperto con los dos falangistas y pronuncian jaculatorias: “Ave María Purísima”, “sin pecado concebida”, “viva Jesús Sacramentado”, y expresiones de ritual falangista: “Arriba España”, “Patria, Justicia y Pan”, “¡Ni un hogar sin lumbre ni un español sin pan!”, “España es una unidad de destino en lo universal”, “si se lleva la camisa bordada en rojo ayer”, “el camino más corto entre dos puntos pasa por las estrellas”, “montar la guardia sobre los luceros”, “hacerse poetas”, “¡Presentes! ¡Por el Imperio hacia Dios”, “¡En España empieza a amanecer!”. También el motivo carlista resumido por “Por Dios, por la Patria, y por el Rey!”, y el uso de sinónimos como “Oso moscovita”, “tarugos con fusil”. Además, dialectalismos y palabras malsonantes que se distribuyen en el trílogo (Ruggeri Marchetti, 1993: 257).

Una riqueza lingüística se señala en el cuadro XIII, donde se observa la fragmentación de la sintaxis y la construcción paratáctica. El encuentro de Ruperto con su cuñado después de 20 años revela sus emociones espirituales, una vez a través del gesto “*Ruperto ha quedado inmóvil. Se quita las gafas. Se limpia el lagrimeo del ojo tuerto*” “*Sonríe, tranquilizador*”, “*Mueve la cabeza*”, y otra vez a través del código lingüístico como en esta intervención:

RUPERTO.— (*Sonríe débilmente, respira.*) Menos mal... Menos mal... En eso sí... En eso, mi análisis es correcto, camarada. Menos mal que... (*Trata de hacer un gesto de humor pero no puede.*) Y, en fin, quería decirte también, para acabar, que hablando el otro día con Paco, me estuvo explicando la línea del Partido de un modo que yo... o sea, que, o yo soy muy bruto, o no lo entiendo o no sé qué me pasa (*Está hecho un lío. No sabe explicarse.*) (Sastre, 1979: 170).

En el cuadro XXV, Ruperto emplea cultismos inusuales que él atribuye al autor del drama y que responden, como señala Magda Ruggeri, a la técnica verbal de la tragedia compleja:

se expresa con un cultismo latinista fuera de sus capacidades: «Ex abundantia cordis!... Gracias por ese latinajo, camarada escritor... A mí no se me hubiera ocurrido nunca... [...] Camarada Teresa, buenas noches... Eres... un ángel... marxista-leninista», y una vez más el código lingüístico con el uso de un cultismo, un despectivo y un oxímoron (respecto al espectador burgués) rompe la emotividad de la situación, pues son estas las últimas palabras de Ruperto (Ruggeri Marchetti, 1993: 259).

CAPÍTULO SEXTO

**EL CONJUNTO DE LA TRAGEDIA COMPLEJA:
CIRCUNSTANCIAS Y PUESTA EN ESCENA**

6. EL CONJUNTO DE LA TRAGEDIA COMPLEJA: CIRCUNSTANCIAS Y PUESTA EN ESCENA

6. 1. El estreno de *La sangre y la ceniza*

El estreno fue realizado por el colectivo madrileño El Búho, en la Sala Villarroel de Barcelona en 1976. Y el martes, 6 de diciembre de 1977, *La sangre y la ceniza* fue estrenada por el colectivo El Búho en la Sala Cadarso de Madrid. Con este estreno Sastre vuelve a los escenarios después de su última obra estrenada, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, hacía casi diez años de estas fechas.

El texto del drama pudo ser publicado en lengua española en 1976 en la revista *Pipirijaina* tras las ediciones francesa e italiana. El texto íntegro fue autorizado por la censura después de una continua insistencia del grupo El Búho, que realiza una versión más reducida de acuerdo con Sastre, quien se desplazó desde Dinamarca para asistir a la segunda noche del estreno de su obra.

... *La sangre y la ceniza* —estreno demorado, por causa de la censura, con respecto a la fecha de composición de la obra— muestra, desde un concepto brechtiano de su escritura dramática «teatro dialéctico, distanciamiento mediante elementos de circo y del musical, anacronismos actualizadores y universalizadores», la especial concepción de la tragedia que orienta la creación del autor «héroe no patético y sí limitado» (Berenguer y Manuel Pérez, 1998: 89).

El Búho presentó la obra en muchos lugares del territorio español y en una gira por festivales de distintos países de América Latina. Un miembro del grupo declaró:

En cuanto apareció el texto de Sastre nos pusimos a trabajar una vez finalizado nuestro *Woyzeck*, a pesar de los problemas del montaje. El colectivo realizó primero un proceso de clarificación de texto e intenciones de los personajes para

después desarrollar las especializaciones. En nuestro método de trabajo participan aportaciones de Enrique Buenaventura, en intención del texto e improvisaciones, el método de Stanislavski y el teatro de Brecht, sin caer en la directa traslación de teorías. Intentamos, como la mayoría del teatro independiente, la búsqueda de un teatro popular que refleje la realidad compleja, alejándonos del didactismo (*El país*, 7 de diciembre 1977).

En la representación, la intención de la tragedia compleja está desarrollada como una mezcla de planteamientos puramente históricos al lado de un acercamiento a la realidad de forma didáctica y compleja: «En nuestro montaje, al no disponer de medios económicos, suprimimos la suntuosidad que el texto sugiere a base de funcionalidad en sus situación y objeto. Hay personajes contenidos y extrovertidos que ofrecen una dureza dramática y un cierto grado de comicidad» (*Ibid.*).

Los elementos connotativos, como policías con referencia actual, melodías nazis, el uso de la electricidad en las torturas, micrófonos, sitúan el texto en una variedad estética; por ejemplo, canciones distanciadoras, muñecos, proyecciones, etc. El estreno, por el grupo El Búho, puso en evidencia esas alternancias estéticas, aunque homogeneizadas en sus elementos irónicos; quizá los once años desde su escritura fue el matiz más negativo de su presentación (Oliva, 1989: 307-308).

Mis obras anteriores duraban menos de dos horas, las hacía como un reloj. Aquí, en esta obra, como además ya me daba cuenta de que iba a tener dificultades enormes para su representación, me olvidé, por tanto, de todo condicionamiento práctico de la escena, de las compañías que la podrían estrenar... Yo, en fin, escribí esta obra con una libertad *absoluta* porque sabía que no se iba a estrenar. Bueno, me dije, si el texto dura tres horas, que dure. Cuando algún día se represente se podrá proceder a una reducción del texto según la compañía (Caudet, 1984: 103).

Cuando estaba en Burdeos, en el exilio, fue cuando el grupo de Juan Margallo decidió hacerla. Fue una versión que duraba dos horas. La obra, pues, se hizo muy reducida. Yo he visto la versión y he de decir que resultó una tragicomedia. O sea que, en cuanto al experimento, no ha conseguido lo que yo creía. Había, pues, sus momentos cómicos, muy distraída de ver. Si, la gente se reía mucho en unos momentos, se emocionaba en otros, pero yo no veía que fuera un género

nuevo, ni mucho menos. Y es que creo que no se ha hecho todavía el experimento complejo porque este grupo tampoco tenía condiciones para hacerlo. Ya al reducir las dimensiones tanto, al reducir el texto, al reducir el número de actores de una lista enorme a cinco o seis actores, aunque hacían cada uno el papel de varios personajes..., bueno era un espectáculo que estaba bien pero así como una cosa de gran novedad estética no resultaba, no. Luego yo seguí, de todos modos, en esa línea (*Ibid.*: 104).

En el año 2007, el dramaturgo expresa su deseo sobre la puesta en escena de su obra:

M.S.V. (La sangre y la ceniza) es otra de las obras en las que yo puse mucho interés, y me gustaría ver una versión, si no completa de todo el texto, sí al menos con mayores posibilidades, de gran formato porque la que hicieron Margallo y Vera hace años, tenía mucho talento, pero muy pocos medios. Y Ulalume me gusta a mí mucho (Sastre, 2007: 14 y 15).

6. 2. *El Banquete*

Esta obra fue escrita en 1965. En ella Sastre recoge elementos propios del *realismo*, y es muy evidente la búsqueda en otros lenguajes, ya que se trata de un guión sobre el mundo del cine, que este medio o la televisión, podría desarrollar y completar (Oliva, 1989: 308).

El Banquete, según reza la «Nota», «es una obra pensada, como tema, en los alrededores de otra mía: *La Cornada*. La explotación del hombre por el hombre, la alienación, el Saturno devorador de sus hijos, la antropofagia psíquica y social... Son referencias que, obligadamente, han de asociar aquel drama de un torero —cuya vida es la propia materia del negocio— con éste de una incipiente actriz que no llagamos a ver porque ya ha muerto cuando la historia empieza (Ruiz Ramón, 1975: 414-415).

La obra *El banquete* es un experimento en la línea de esta tragedia compleja, «porque es una tragedia de la muerte de esa chica y, sin embargo, todo el plano con el que está escrita la obra es como si fuera una comedia» (Sastre en Caudet, 1984: 107). El drama tiene un cierto carácter de crítica social y trata también el tema de la enajenación del ser

humano a través de esos productos. Según su autor esta obra tiene que ver con *La cornada*. Aun con toda esta calidad, *El banquete* nunca ha llegado a los escenarios. (Caudet, 1984: 107).

El “héroe complejo” de Sastre no espera a que la sociedad le salve o le redima, sino que, más bien, él mismo se salva, podría ser que, a través de su salvación, su ejemplo y su acción, (como decía Campbell) llegue a salvar a la sociedad de su propia degradación (Pérez Stansfield, 1986: 334).

6. 3. *La taberna fantástica*

Es una obra ejemplar de lo que Sastre entiende por Tragedia Compleja. *La taberna fantástica* es «una tragedia postbrechtiana» y puede advertirse en ella claramente «un golpe al fetichismo de los géneros y de las categorías poéticas». La presencia del autor en el comienzo de la obra nos adelanta, inmediatamente, que allí se va a escenificar algo distinto. Lo que dramatiza en el drama podría haber constituido un episodio costumbrista conformado desde un naturalismo radical, pero se encuentra transcendido de modo profundo y constante (Paco, 1993: 238).

Magda Ruggeri ha afirmado que:

La obra está escrita con la angustia de quien ha vivido entrañablemente al espectador pero la presencia de gran cantidad de elementos de extrañamiento lo separan constantemente de la tragicidad (Ruggeri Marchetti, 1979: 2).

Sastre expresa sobre su obra que es «consecuencia de una larga experiencia personal acumulada»; originada por unas vivencias inmediatas que son fundamentales en la propia estructuración de la obra. El autor aparece en el Prólogo, introduce y señala, en versos libres, el núcleo del drama, «la historia de una sangrienta pajarraca». Y luego dice: «Claro que a usted, si se arma, a lo mejor le interesa para sus sainetes, pero a mí me joden, con perdón». Uno de esos *sainetes* es el paso de una carroza fúnebre que sirve para que se hable de uno de los protagonistas del drama, Rogelio, cuya madre va a ser enterrada (Paco, 1983: 22).

El autor se vale para la complejización de *La taberna fantástica* de dos procedimientos principales. El de carácter estructural junto a la presencia del mismo

Autor como elemento reflexivo y distanciador, y el de carácter del Intermedio y del Epílogo, con un cartel que anuncia «un sueño del Caco». Así la taberna donde se desarrolla la acción se convierte en un episodio *fantástico* y el Caco se transforma en un «señor» egoísta y poderoso. La ruptura de la cotidianidad se advierte incluso en su nuevo nombre (Don Tiburcio) y en el puro que está fumando. Esta onírica inversión de papeles da lugar a una triste situación al expresar en ella los deseos inalcanzados de esas gentes (Paco, 1993: 239).

La taberna fantástica es una tragedia compleja con ciertas peculiaridades palpables. La más importante en cuanto a la forma es que su acción no se encuentra externamente fragmentada, no se divide en cuadros, frente a lo común en el último teatro sastriano. (*Ibid.*: 240).

El lenguaje en *La taberna fantástica* es un elemento de gran valor, por lo que tiene de configurador del íntimo modo de ser las figuras y de factor de distanciamiento. La realidad y la ficción están mezcladas para que el público/lector pueda llegar, a través de una catarsis reflexiva, desde el extrañamiento a la identificación con su significado social (*Ibid.*: 240).

La muerte «verdadera» pone de manifiesto, por un lado, que el sentido trágico trasciende la muerte física del personaje hacia otras formas de aniquilación o muerte por degradación, y por otro lado, esta forma de muerte afecta al resto de los personajes, sometidos al mismo proceso de degeneración aniquilador igual como Rogelio. Así resulta revelador el diálogo de El Caco y El Badila en el Momento Último (Díez Mediavilla, 1993: 243).

En su «Nota 3» Sastre califica el mundo al que pertenecen los personajes de la obra:

el de los *quinquilleros*. Este es un oficio nómada, no étnicamente diferenciado, socialmente marginal, y siempre segregado en sus intentos de integración suburbana: el «quinquillero», en la vecindad, *es el otro*. [...] El desamparo social, el vacío cultural en que viven —la cruel miseria, en fin, de sus condiciones de vida— crean en ellos una moral, un lenguaje, una idiosincrasia *sui generis* (Sastre, 1983: 45-46).

Añadiendo que:

La indefensión social en que viven —y la necesidad de defenderse como sea, para sobrevivir en tan desfavorables condiciones— crea en muchos de ellos un componente (defensivo) de agresividad, de violencia. Atribuye a estas condiciones la generosidad sin límites, casi agresiva, con la que ellos se hacen aceptar: imponen su presencia, jovialmente, en un mundo enemigo (*Ibid.*: 46).

En su intervención, Antonio Díez Mediavilla destaca el verismo, el parentesco naturalista de los personajes con la realidad, y la deformación degradante que la propia realidad impone a los personajes, crueles caricaturas humanas del submundo humano. Los personajes llevan la marca de la deformación grotesca convertida en cruel cuando, desde su presencia descarnada, producen la hilaridad (Díez Mediavilla, 1993: 244).

Por lo que se refiere a la acción y su desarrollo el componente esperpéntico aparece de manera evidente en el desenlace —la muerte de El Rojo a manos de El Carburo— resuelto de forma aparentemente fortuita. La deformación esperpéntica de la acción viene condicionada por una acumulación de circunstancias que, teniendo como resultado la anunciada y temida muerte, sorprenden por su chocante improbabilidad (*Ibid.*: 244).

La inesperada referencia taurina en el desenlace retorna la acción al enfrentamiento, Carburo/Rojo, de la primera parte; El Rojo mostrando el pecho desnudo ante la navaja de Carburo, diciendo «Si tiene lo que dice, pínchame, cabronazo», lo que hace volver la acción a su inicio, punteando en unos instantes todo el desarrollo dramático posterior (*Ibid.*: 245).

En cuanto al lenguaje empleado por Sastre presenta ciertos diálogos parecidos a los valleinclanescos:

BADILA.— Me estoy muriendo, chaval, me estoy muriendo.

CACO.— No te mueras ahora, ten un detalle. Aguántate un poco, hasta mañana que amanezca.

BADILA.— Es que no puedo. Me muero superiormente a mí.

CACO.— Si te mueres es un compromiso para mi persona. Badila, aguántate hombre no te emperres.

BADILA.— Las cosas vuelan, vuelan.

CACO.— Estás muy mal, Badila. Aquí no vuela nada o yo estoy ciego.

BADILA.— Vuelan, vuelan, hijito, como pájaros. Suben y bajan, vuelan, las muy cabronas.

CACO.— Pobre Badila.

BADILA.— Tengo mucho frío.

CACO.— Te busco unos papeles en el vertedero y te tapas. Espérate un momento.

BADILA.— ¡No te me escapes ahora. Caco mío! ¡No dejes que me muera solo, Caquito, arrejúntate a mí! Préstame el calorrete de tu cuerpo.

CACO.— Te lo juro que vuelvo. Te lo juro de verdad, Badila. Que me muera aquí mismo (Sastre, 1983: 140).

Cuando aparece el último letrero en la pizarra («¡¡Mañana será otro día!!»), el espectador no tiene más remedio que preguntarse si será por fin otro día o el mismo eternamente repetido. Este «diálogo tomado del natural entre dos hombres de nuestro tiempo» es, sin duda, una de las escenas más emotivas, elocuentes y logradas del drama. (Paco, 1983: 26).

La taberna fantástica, escrita en el año 1966, tuvo que esperar diecisiete años para ser publicada en los Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, de la mano del especialista del teatro de Sastre, Mariano de Paco. El día 23 de septiembre del año 1985, se estrenaba en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, bajo la dirección de Gerardo Malla.

Sobre el estreno de la obra Antonio Díez Mediavilla habla de dos circunstancias concurrentes: la primera es el éxito que logra la obra entre la crítica en general y entre el público; éxito que ha tenido su traducción en un momento de «reconocimiento oficial» al que el autor había sido, hasta entonces, bastante reacio. La segunda circunstancia, que este éxito se produzca con el estreno de un drama escrito desde hace 20 años y nunca representado, bajo unas condiciones radicalmente distintas tanto para el autor como para la sociedad a la que el texto dramático se refiere (Díez Mediavilla, 1993: 241).

El resultado de este éxito extraordinario es que la obra sastriana gana en 1985 el Premio Nacional de Teatro. Sastre aprovecha esta ocasión para expresar que fue «un incidente en mi vida de escritor, toda ella construida sobre dificultades, éxitos a medias y algún que otro decidido fracaso» (Sastre, 1987: 132).

Sastre nunca ha retirado de su pensamiento la idea de que por la calidad se puede lograr el éxito. Pensaba así y sigue pensándolo a pesar de la poca fortuna de muchas de sus obras. «Yo estoy de que si pusiera en escena alguna de mis obras más difíciles, como *Los hombres y sus sombras* o *Revelaciones inesperadas sobre Moisés*, alcanzarían un buen éxito como en otros momentos lo ha obtenido *La taberna fantástica* y en otros países *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*» (Sastre, 2011: 168).

El sentido trágico esencial de la obra está marcado por el hecho de que la llegada de «El Rojo» a la taberna se inscribe en presupuestos de carácter trágico: lo irremediable de su llegada y el riesgo de violencia, quizá de muerte, que esta llegada implica, se unen a la circunstancia casual, que son anunciadas al público en el arranque del espectáculo. El anuncio premonitorio, el augurio fatal que «El Autor» ofrece al afirmar: «En fin, esta es la historia de una sangrienta pajarraca... ¡Y nada presagiaba lo que sucedería» (Díez Mediavilla, 1993: 242-243).

El adjetivo «sangrienta» y el verbo «presagiaba» nos ahorran cualquier comentario. Pero lo importante es que a partir de ese momento, en el arranque «teatral» de la obra, los espectadores son conscientes de que van a ser testigos de la «representación» de un acontecimiento trágico cuyos protagonistas nada podrían hacer por evitarlo. La muerte de El Rojo, aparentemente accidental, a manos de El Carburo, se convierte así en un elemento funcional, de carácter trágico por lo ineludible, anunciado ya en el primer momento: El Rojo sale al escenario para cumplir con el designio fatal que le empuja, inexorable, a la muerte violenta (*Ibid.*: 243).

La presencia de El Carburo en el escenario parece responder al cumplimiento de la muerte del Rojo, sin embargo, y tras la intervención de El Carburo en el final de la primera parte, podría suponer que sería otro el medio dramático del que el autor se sirviera para desempeñar tal función. (*Ibid.*: 244).

El drama termina con que El Rojo, cegado por el alcohol, pretende defender a su padre hiriendo a El Carburo con una botella; este, enfurecido por la agresión, hunde su navaja en el vientre de El Rojo, que muere de manera instantánea. La acumulación de las circunstancias proporciona a la acción un gusto esperpéntico multiplicado por el efecto sorpresa, poderosamente dramático (*Ibid.*: 244-245).

Ha sido reencuentro con el medio teatral y con un público más amplio, después de un larguísimo paréntesis. El diálogo de Sastre con el público se ha reanudado, precisamente, donde se perdió el hilo, en una crónica de bajos fondos madrileños, trasladada con meticulosa observación de la realidad de las tabernas donde el escritor cumplía casi horario de trabajo llenando sus cuartillas (*Cuadernos El público*, núm. 9, 1985: 13).

La obra no ha sido retocada para su puesta en escena y Alfonso Sastre no ha incorporado ni anulado, después de 19 años, los nuevos hallazgos que a lo largo de estos años, y fundamentalmente al salir de la cárcel, hizo en torno a estos léxicos. Los personajes son habituales de los barrios de Madrid, donde el dramaturgo estaba todo el día en contacto con esta población. Para Sastre:

Esta minoría me ha parecido siempre injustamente tratada, asimilada a delincuentes profesionales, cuando en realidad era gente de un oficio nómada muy particular, análogo a los oficios gitanos, y minoría en la cual, por el hecho de su marginación y del hostigamiento a que estaba sometida, evidentemente, el porcentaje de delincuencia contra la propiedad era mayor que en las capas acomodadas, pero no justificaba el que fueran sometidos a esa persecución (Torres: 1985).

Sastre recordaba que después del gran éxito que obtuvo en el año 1985 con esta obra, durante cinco años nadie se acordó de él. El drama en su puesta en escena lo protagonizó Rafael Álvarez El Brujo. Recibió el Premio Nacional de Teatro otorgado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de Música, y el premio El espectador y la Crítica en 1986 (Torres: 1993).

Entre diciembre de 2008 y enero de 2009 la obra es representada de nuevo en el puntero Teatro Valle-Inclán de Madrid, también bajo la dirección de Gerardo Malla. Se consideró uno de los grandes bombazos de esa temporada (Cotrina: 2008).

Habla de un Madrid marginal, de un bar de extrarradio, o como aparte de esa gran carrera con cronómetro que es el centro de la capital. La escenografía de Malla abunda en hojalatas, en casas a medio construir, en rala vegetación y en barranquillos polvorientos, un híbrido desolado entre 'Barrio' y 'Mad Max 2' (*Ibid.*).

El dramaturgo había asegurado en las fechas de este estreno:

Quienes son clásicos hoy no escribieron para la eternidad sino para su tiempo, aunque con más o menos deseos de que su obra perdurara. Ya sabemos que lo fugitivo permanece y dura. Yo escribo mis obras para mi tiempo, y, desde luego, aunque no sea un clásico, creo que *La taberna fantástica* es una obra también de hoy, ni más ni menos (*Ibid.*).

La obra según la opinión de Julio Bravo, no tuvo demasiado éxito en el 1985, pero en 2008 cuando se llevó al ya desaparecido teatro Martín se convirtió en un fenómeno, que se mantuvo tres años en cartel y consagró a su protagonista, Rafael Álvarez El Brujo —el primero en quien pensó el director Gerardo Malla para el papel fue en José Luis López Vázquez, pero éste no quiso hacerlo— (Bravo: 2008).

Antonio de la Torre encabeza este elenco de «actores no sólo muy buenos, sino también especiales» -en palabras de Gerardo Malla-, que hacen de este montaje, junto a otros factores, una aventura muy gratificante. Cuatro de los intérpretes que participan en esta producción ya estuvieron en el estreno de la obra hace veintitrés años. Carlos Marcet vuelve a encarnar a Luis, el tabernero; «es quien tiene mayor energía de todos», dice de él De la Torre. «lo que más le preocupaba cuando le ofrecí volver a interpretar el papel —revela Malla— era saber si podía saltar al mostrador. Carlos es el palo mayor de esta nave». También repiten Saturnino García (Ciriaco) y Francisco Portillo (Guardia Civil). Félix Fernández fue en aquellas legendarias funciones El Caco, y ahora es El Machuna. Junto a ellos se han incorporado al reparto, además de De la Torre, actores como Enric Benavent, Paco Casares y Julián Villagrán (*Ibid.*).

Según la opinión de Gerardo Malla, *La taberna fantástica* es uno de los textos claves de la literatura dramática española, «sobre el que volverán estudiosos y profesionales del teatro para redescubrir en él los fundamentos de una de las corrientes teatrales más

sugeres, profundas y brillantes de los últimos tiempos: la que Sastre denomina “tragedia compleja”» (Sastre, 1988: 11).

6. 4. *Ejercicios de terror*

Obra escrita entre 1969 y 1970. Es una obra-collage, llena de elementos extrateatrales como proyecciones, sesiones con médium, actos de brujería, que recuerdan los mitos tradicionales de la literatura y el cine de terror. Sastre plasma su admiración por las limitaciones que el escenario tiene para la producción de miedo, frente a la intimidad del cine, arte mucho más individualizado, y utiliza la ironía y el humor como eje fundamental para el deambular de tan curiosa obra (Oliva, 1989: 309-310).

Es un espectáculo múltiple y variado compuesto de varios «ejercicios». El autor crea climas sucesivos de terror, aunque no se trata de terror «metafísico», sino de diferentes formas de terror «social», como, por ejemplo: «salen los monitores. Uno con traje rojo. Los demás, que son cinco, con traje azul. Primer ejercicio: “La rueda”. Los cinco monitores se ponen en círculo alrededor del otro y lo golpean, echándose el uno al otro hasta que el monitor pierde el conocimiento. Entonces lo desatan y lo tiran al suelo» (Ruiz Ramón, 1975: 418).

Los *Ejercicios de terror* comienzan no en escena, ni siquiera en la sala, sino apenas el espectador entra en el teatro, transformado, ¿humorísticamente?, en gran barracón de feria, y se siguen hasta que el público consigue llegar a sus asientos. Y se multiplican, una vez la representación empieza, y se desarrollan en la escena y en la sala, y fuera de la escena y de la sala (*Ibid.*: 418).

El dramaturgo propone que el lugar de la representación lleve el decorado como una barraca de feria, cuya puerta asemeja a la boca de un dragón. El drama comienza con la proyección de algún fragmento de película de Drácula. *Metamorfosis bajo la luna* es la primera pieza que compone este caleidoscopio terrorífico, desarrollada por dos soldados americanos en Vietnam. Uno de ellos debe arrojarse sobre un espectador y devorarlo. Tras esto, y con el hilo conductor de una Voz que asusta a través de altavoz, un episodio con médium, inspirado en la ambientación decimonónica de Yeats, seguida por *Brujería antillana*, pequeño poema con ingredientes del vudú ritual, con lo que se cierre la primera parte de la obra (Oliva, 1989: 310).

La segunda parte se abre con la obrita *El doctor Frankenstein en Hortaleza*, en caserón suburbial madrileño. La perpetuación de la especie está garantizada cuando el monstruo viola a la atrevida reportera que lo entrevista. El pequeño entremés *La venganza de la momia o los crímenes del Museo*, destaca el exterminio de la Momia femenina por el Comisario Pérez. En la última pieza, *El vampiro de Upsala*, el conde Orlac se estremece ante la posibilidad de que el profesor Haggqvist regrese de Yugoslavia convertido en vampiro. Orlac lleva a su esposa Ulla al reino fantástico de la noche, y la inmortaliza mediante el tópico efecto de la succión (*Ibid.*: 310).

El vampirismo, según el personaje, es «¡[...] metamorfosis, eterno cambio de lugar y de forma! ¡Adaptación al medio humano animal! [...] Derecha dorada, o bien divina izquierda...», algo que está en la entraña de la divertida metáfora de chupadoras de sangre, prometeos modernísimos, hincacorazones contumaces, momias que confunden muerte con sueño y médium que equivoca la edad de los espíritus. Monstruos todos que, encerrados en sus jaulas, no pueden permitir la competencia con otros ejercicios de terror más modernos y reales: La rueda, La bicicleta, El potaje, El tiovivo, La matanza... (*Ibid.*: 310-311).

La obra fue estrenada en Roma por la cooperativa teatral Archipiélago, que inauguró con *Ejercicios de Terror* su temporada de 1978, en un pequeño teatro del popular barrio Trastevere. Sastre personalmente sigue la preparación de un espectáculo que había sido concebido enmarcado en una «barraca terrorífica en una verbena de pueblo». La inteligente traducción se debe a la nieta de Pirandello, María Luisa Aguirre (Gotor, 1978).

La versión italiana ha tenido que recortar las cinco o seis horas de duración a sólo dos y media, excluyendo actos como *Episodio con una médium* y *La venganza de la momia*. La cooperativa Archipiélago representó *Metamorfosis bajo la luna*, *El doctor Frankenstein en Hortaleza* y *El vampiro de Upsala*. En el primer episodio, el diálogo de dos soldados americanos en Vietnam y su lenta transformación en bestias propone humorística y grotescamente la angustia de la coherencia de la acción del hombre en guerra. Con el segundo episodio vuelve a proponer el mito de la creación del *hombre nuevo*, vieja manía de los sistemas opresivos. El tercer episodio propone la metáfora del vampiro, como poder que para vivir explota la sangre de los demás (*Ibid.*).

6. 5. *Askatasuna*

Es la obra en donde el terrorismo vasco está presente de una manera notable. Sastre la escribe para la televisión sueca. Los tres cuadros que componen la obra se desarrollan en un espacio único, donde un grupo humano encerrado en una habitación han matado a un policía y están escondidos en espera de acontecimientos. Cada cuadro termina con una nota significativa: las sirenas de la policía. Encontramos al sospechoso de infiltrado, al sacerdote activista y el intelectual militante, amén de los policías que al final entran disparando en la habitación (*Ibid.*: 311).

Nuevo eslabón en una línea temática cuyo más inmediato precedente era *En la red*. De nuevo un grupo humano encerrado en una habitación. Han matado a un policía y están a la espera de acontecimientos. Los tres cuadros terminan con el amenazador sonido de las sirenas. Pero es pieza breve, y pensada más para el medio televisivo que para el escenario (Oliva, 1992: 45).

La obra encierra unos elementos teóricos teatrales que no carecen de interés. Como, por ejemplo, las alusiones literarias a Brecht y al fenómeno de la distanciamiento:

JOKIN. (Ríe ahora.) ¡Teatro-documento: «Historia de una redada» o cosa así!

IÑAKI. (Ríe también, como recobrando alguna pérdida y ahora recobrada jovialidad.) ¡Ah, no! Le va mejor... a muestra situación, digo... le va mejor la reprobable empatía aristotélica... ¡hijo los rayos y venablos de Brecht y su distanciamiento! ¡Y sálvese quien pueda! (Oliva, 1989: 311-112).

6. 6. *Ahola no es de leil*

Ahola no es de leil, drama escrita en 1974, es un especie de curioso sainete ambientado en los momentos de la independencia de Cuba, pero con paralelismos posibles con otras guerras como la española en África o la de Vietnam.

Sobre la representación de *Ahola no es de leil*, que tuvo lugar en la sala El Gayo Vallecano de Madrid, ha dicho Sastre:

Me he parecido bien sobre la base de la libertad de reconstrucción de la obra que ellos usaron con acierto. Hicieron un buen invento poniendo a esos dos

personajes, a Rincón y Cortado, en una guerra colonial posterior, en la cual los últimos restos del imperio español desaparecen. Es decir, hicieron una dialéctica entre el episodio cubano y el africano, que estaba muy bien. Acentuaron aspectos políticos de la obra, en el sentido de reflejar la caída del imperio y quedó un espectáculo bueno. Aunque no estoy muy seguro tampoco de que se diera un tipo de emoción trágico-compleja, sino más bien parecía una obra trágico-cómica (Caudet, 1984: 126).

Ahola no es de leil se trata de una pieza corta cuya duración original no pasaría de los 30 minutos y que parece un simple divertimento, un apunte chispeante. El juego se centra en problemas universales: el colonialismo, el terror de la guerra y su natural absurdo, la discriminación racial, etc. Sobre todo ello, la preocupación por España y una estúpida ejecución —la muerte como símbolo central de nuestra historia—, la acción queda situada en la Cuba colonial, a punto de ser perdida en el desastre del 98. Sastre actúa con tres planos contrapuestos: 1) España se corrompe —se continua corrompiendo— en unas posesiones mantenidas a base de irracionalidad y «mano dura»; es, por siempre, la terrible intervención del país poderoso sobre el débil. Pese a ello, la sombra de la derrota —derrota, muerte, desastre, oscuros pájaros que siempre sobrevolaron nuestro mapa— no deja de sentirse en ningún momento. 2) la situación personal de dos soldados lanzados al infierno ridículo de entregar sus vidas por una causa injusta, perdida y ajena: el terror ciego de la guerra. 3) la ejecución de un pobre chino inocente (Medina Vicario, 1993: 175).

Estos tres planos conllevan otras tantas mínimas lecturas matizadoras de ingredientes claramente distanciadores: a) una situación histórica pasada y que por consiguiente puede analizar con frialdad. b) las penalidades de dos soldados anónimos, sin personalidad inmediata. c) la muerte de un oriental, raza extraña y casi desconocida para nosotros (*Ibid.*: 175).

El espectador debe presenciar la historia con ligereza, como una narración suave, entretenida. Y pese a todo, las propuestas no pueden ser más crudas, realistas y mordientes: ejecución, guerra, terror, colonialismo, soledad. Se trata, en fin, de crear una atmósfera —quizá experimental— alrededor de un mínimo dramático (*Ibid.*: 175-176).

Sastre desarrolla la anécdota del siguiente modo: los dos soldados españoles deben conducir a un reo —el chino acusado de haber dado muerte a su esposa y a su amante, un mulato— por la isla para que sea ejecutado. El chino escapa a la vigilancia de los soldados y aparece un adicional terror: el castigo al deber incumplido. (¿Qué deber? ¿Qué les puede importar a ellos un asesinato pasional? ¿Qué les sujeta a aquellas tierras calurosas y extrañas?). Deben encontrar al reo porque en el empeño les va su propia vida. Durante la búsqueda, los soldados se encuentran en un «barrio chino» (juego semántico) y «los orientales les rodean por todas partes»; son incapaces de distinguir un rostro de otro porque los chinos se muestran muy parecidos, es decir, son todos iguales, sin personalidad. En este caso complicado, los soldados deciden apresar a cualquier inocente para salvar su responsabilidad. El inocente es ajusticiado en una escena desposeída de todo dramatismo (*Ibid.*: 175-176).

Pero después queda claro que también el primer reo —el huído— era inocente, sentenciado por las autoridades para salir del paso (Berenguer y Manuel Pérez, 1998: 89).

Los personajes sastreanos exploran mundo, se entretienen en él *¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?* Es todo él un entretenimiento —vertiginoso y angustiante— una pesadilla a la que solo la muerte pone freno. Lo sensorial cobra una importancia decisiva en estas aventuras dramáticas (García Morales, 2008: 44).

El Grupo Estable de El Gayo Vallecano encargado del montaje, necesitaba acomodar el texto a la duración convencional del espectáculo y pidió a Sastre el añadido de algunas escenas. El trabajo, compartido, les llevó a la conclusión de mostrar, paralelamente, otro tipo de colonialismo: el mantenido por España en África. De este modo, los dos soldados vivían «mágicamente» las dos campañas españolas mostrando y demostrando que cualquier tipo de «invasión» lleva siempre el mismo signo de absurda brutalidad (Medina Vicario, 1993: 176).

En esta historia, por partida doble, al no encontrar al verdadero culpable, hacen pasar por tal a los dos inocentes consecutivamente. El programa de mano nos recuerda textualmente cómo en 1974, «a raíz del atentado de la calle del Correo, la Policía presentó como implicadas a varias personas, entre ellas a la mujer de Alfonso Sastre, Eva Forest» (Berenguer y Manuel Pérez, 1998: 84).

En la obra parece consolidarse una estructura teórica que va incorporándose a la práctica. El juego «serio» que se muestra aquí sin renunciar a ninguno de sus recursos, el intento de divertir enseñando, se convierte en necesidad primordial como en el teatro brechtiano. Así pues, la tragedia compleja se acomoda al talante histórico actual por medio de los resortes apropiados (no es más trágico lo que más nos convulsiona en el momento, sino lo que más nos perdura). Existe un enfrentamiento con el teatro establecido, pues no se pretende el gusto impuesto; se intenta remodelarlo y acercarlo a la propuesta (Medina Vicario, 1993, 176).

La obra señala, según César Oliva, un regreso a una estética popular. Los soldados del Medio Oriente aparecen como personajes de sainete instalados en un medio atípico —como en el teatro de Valle-Inclán— en el que la risa se transformará en llanto, cosa que averiguan los mismos protagonistas, que no saben cuándo es de reír y cuándo no (Oliva, 1989: 312).

Y es en las obras acogidas a este talante tragicómico —ni cómico distanciado ni trágico implicado— en que desarrolla una utopía carnalesca, en que reconoce un resultado hecho a base de tragedia clásica más esperpento y distanciamiento brechtiano. Quizá la mejor de estas muestras es *Ahola no es de leil* [...]. Pese a ser calificada como «apunte chispeante» —nueva forma de despiste a la censura—, se centra la sanción de toda batalla a través del duro recuerdo de un chino inocente ejecutado en Cuba (Calvo, 2008: 1168).

en *Ahola no es de leil* Sastre compone un antisainete trágico, en el que sarcasmo reviste una ácida intención de denuncia que no excluye cierta proximidad al teatro épico y al esperpento. Subyace en estas obras un carácter ejemplarizador y un fuerte trasfondo ideológico, materializado en una estética que enriquece el realismo con otras formas expresivas (Berenguer y Manuel Pérez, 1998: 89).

6. 7. *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*

Sastre escribe esta obra en 1978. Es una versión de la tragicomedia de Fernando de Rojas. La subversión de valores que expone conlleva un sarcástico uso de la literatura, en donde los jóvenes amantes se convierten en dos de los personajes más inquietantes y corrosivos del moderno teatro español. Si Melibea es una vieja puta metida a abadesa de

un convento, Calixto, aun sin proponérselo, es un peligroso defensor de ideas subversivas y, por consiguiente, perseguido por el orden y la ley (Oliva, 1992: 45).

Esta nueva versión es más representativa del tiempo de su creación y de su autor de lo que lo sería una nueva interpretación de la tragicomedia medieval. Es una afirmación por parte de Sastre, una postura frente a su propio mundo. La concepción del mundo social que funda el texto evidentemente tiene sus raíces en el ambiente español contemporáneo a través de muchas alusiones, anacronismos apuntados a su contextualidad dramática (Villegas, 1993: 265).

En relación al teatro español, incorpora la producción teatral de Sastre al «destape» sexual de los últimos años, con strip tease en el escenario, escenas de alcoba, lenguaje procaz, a la vez lo ubica junto a otros dramaturgos que desmitifican el pasado español a través de la degradación de las tradiciones, especialmente, la Iglesia, e incorporan un lenguaje marginado y sectores sociales marginales. Hay interesantes semejanzas, por ejemplo, entre esta versión de *La Celestina* y *Petra Regalada* de Antonio Gala (*Ibid.*: 267).

La Celestina de Alfonso Sastre marca importantes semejanzas con la obra cervantina el *Quijote*. Se destaca evidentemente, el estilo arcaizante de los títulos de los cuadros y la sintaxis de los mismos, aunque señalan a los personajes de *La Celestina*. Así el cuadro I: «De cómo un tal Calixto se encontró con una tal Melibea y de lo que sucedió en un principio». Y en el cuadro III: «En el que muy miserables personajes hablan del Amor y ocurre un suceso que se verá» (*Ibid.*: 268).

El encuentro de Calixto y Melibea produce un extraño e irrisorio amor, sometido como ninguno a los efectos del difícil contexto en que viven. La fantasía final viene a ser una proyección sobre esas apetencias que no se alcanzan en vida. Esto habla de la dificultad de las relaciones humanas, al tiempo que remite a la conflictividad de estos personajes, a través de un Cicerone que enseña las tumbas de los amantes e inicia la «verdadera» narración hecha por Fernando de Rojas, cortada por último por la caída del telón (Oliva, 1989: 313).

El dramaturgo realiza la «actualización» en su obra a través de la incorporación del humor, la ironía, el distanciamiento, donde el lector/espectador debe tener conciencia de

la producción teatral anterior del autor para valorar el lenguaje degradado (Villegas, 1993, pág. 267).

El grotesco fantástico en esta obra existe primeramente cuando aparece Celestina, joven bellísima, que tiene cien años y duerme dentro de un ataúd. Lo fantástico retorna al final de la obra, cuando Calixto y Melibea se incorporan de sus tumbas, conversan y comentan el sueño horrible que han tenido:

(la estatua yacente de Calixto, al poco se remueve. Bosteza. ...)

CALIXTO.—! Qué sueño tan horrible! Me ha parecido que existía. Qué horror, ¿verdad?

No puedo más; estoy rendido. Ayer aguanté incorporado lo menos cuatro o cinco minutos, pero hoy no puedo más querida. Perdóname. *(Se tumba)* (Henríquez-Sanguíneti, 1993: 271).

La funcionalidad del grotesco fantástico es producir un distanciamiento al lector o espectador y se utiliza en este caso para representar el contacto que se tiene con lo desatinado e irracional. Se presenta un mundo monstruoso, en el cual la realidad y la ficción se confunden y se indica que no es posible cambiarlo de acuerdo a un esquema racional (*Ibid.*: 271).

En este drama, la mujer después de haber sido mancillada en el prostíbulo, de haberse degradado física y moralmente, logra purificarse y tomar sus propias decisiones: «...soy arrepentida. Tengo asco del mundo al que pertencí y horror de los hombres en general y de los varones en particular y, desde luego de mí misma». El hecho de que Melibea sienta horror de sí misma y siga flagelándose significa que las tradiciones han penetrado en su ser de tal forma que a pesar de que ella quiera ser diferente no puede cambiar fácilmente y debe cortar en forma radical los impulsos que la colocan nuevamente en el camino del comportamiento tradicional seguido por las mujeres españolas (*Ibid.*: 271-272).

La combinación de elementos grotescos, trágico-satíricos, se observa en el segundo cuadro, cuando aparece el caso de la «monjita ciega», que al ser obligada por sus padres a entrar en el convento debido a su condición de «ninfómana perdida», se desliga de sus deberes dentro de la sociedad que son las reglas del convento en esta situación, y con su

comportamiento satiriza a la Iglesia como una institución degradada en sus principios de moralidad:

Sor Elicia ha acabado de desnudarse... Y se mete en la cama con él... La voz de Calixto: ... ¡Ay! Pero, mujer, pero, hermanita, pero oiga... ¡Oh! ¡Oh! Tenga en cuenta que es la primera vez que yo... que usted... ¡Uf! Que no, que no; que eso no es sino un braguero que llevo por causa de mi hernia, ejem, de mi hernia inguinal, y ello además no me permite...hacer demasiado esfuerzos... ¡Uf! ¡Uf! Que me ahoga, que no puedo respirar... ¡Dios mío! ¡Que soy casto, que yo soy virgen, que yo soy viejo, que yo he sido fraile, que yo...! ELICIA: ¿Pero qué te pasa, maricón? (Ibid.: 272).

La utilización de la ambivalencia risa-llanto producida en este incidente representa otro aspecto del grotesco. Sastre lo intercala para transmitir el efecto de la «tragedia compleja» presentando el elemento cómico de la ambivalencia, pues al lograr la risa del lector o espectador este levanta sus defensas y se encuentra con una tragedia contada «a traición», el elemento trágico que de otro modo hubiera rechazado (*Ibid.*: 272).

En *La Celestina* la presencia de lo demoniaco se explicita a través del personaje Celestina, el empleo de truenos cada vez que se presenta o se menciona su nombre y la descripción minuciosa de su desintegración al final del drama, lo que involucra la aparición de los gusanos y el fuerte olor a azufre. La utilización de esta forma del grotesco tiene la finalidad de quebrar la verosimilitud del relato y presentarlo como irrisorio produciendo de esta forma un distanciamiento (*Ibid.*: 273-274).

El mensaje de la obra reside en que en los sectores marginales y en la mujer está la esperanza de un cambio radical. Es la idea que demuestra la técnica del «boomerang» de Sastre fijada en su libro teórico *La revolución y la crítica de la cultura*. El «lanzamiento» del artefacto, en la trayectoria de ida, adecuada con la mostración de la degradación de la sociedad. El «golpe» del artefacto-arma corresponde a la anagnórisis o reconocimiento de que se trata de nuestra sociedad. La «vuelta» del aparato es algo inusitado, y «teóricamente» marca la trascendencia de la idea a otro nivel, que es la esperanza de un cambio radical en la sociedad, a partir de los sectores marginales y de la mujer (*Ibid.*: 274).

...como en un boomerang nuestra atención desde el personaje trágico-irrisorio a nuestro propio corazón cuya miseria actual y potencial grandeza son revelados en la contemplación extrañada —reconociente— distanciada e identificante del personaje trágico-complejo (Sastre, 1970: 104-105).

Esta obra fue escrita por encargo del director italiano Luigi Squiarzina, quien le pidió para el público de su país “una nueva versión” de la obra de Fernando de Rojas. Sastre señala que incumplió el encargo del director italiano y escribió “otra obra”. “Es el privilegio de los grandes mitos”, afirma el autor, “ofrecerse como generadores de historias relativamente otras” (*El país*, 30 julio 1985).

El estreno de esta versión fue en Roma en el año 1979 bajo la dirección de la italiana María Luisa d'Amico, directora del Teatro de Roma. En Italia redujeron los términos y se hizo en unos términos bastante convencionales. Su escritor pensaba que se podría hacer la historia con unos personajes que fueran un tanto grotescos y con esos elementos grotescos él haría la historia de amor. Haría una verdadera historia de amor con unos amantes más propios de un melodrama o de una comedia grotesca (Caudet, 1984: 142).

En Madrid, El Grupo de Acción Teatral (GAT) representó la obra en las instalaciones del cuartel del Conde Duque del 30 de julio hasta el 4 de agosto del 1985.

Se puede concluir con respecto a la gestación de algunas de sus obras estrenadas en el extranjero aduciendo lo que dice César Oliva sobre Alfonso Sastre y sus tragedias complejas:

[Sastre] tuvo que idear buena parte de estos dramas fuera de su país, y, por consiguiente, de los escenarios españoles, buceó cuanto pudo en su idioma. Un idioma que siempre lo mantuvo unido tanto a la creación literaria como a los problemas de su país. No es de extrañar que, en este momento, pues, sus obras respondieran a una cierta opacidad expresiva, siempre aliviada por su sorprendente sentido del humor. Quizá pudiéramos hablar de un periodo no demasiado prolífico en Sastre, sobre todo en relación al que continuó, una vez fijada su residencia en Euskadi, en el que los textos han ido saliendo en proporción inversa a su difusión (publicación o estreno). Pero los sesenta y setenta

son años claves para entender la evolución espectacular del autor, ya que, la otra, la personal, nunca estuvo ausente en su producción (Oliva, 1992: 45).

En la entrevista con Francisco Caudet, Sastre proporciona la clave para la interpretación de esta y sus otras obras diciendo:

la imaginación es nuestra irrisoria grandeza [...] Sí, porque, por un lado, es la grandeza de poder imaginar mundos futuros y de luchar por ellos a través de esa iluminación de lo imposible, de lo utópico, y, por otro lado, es irrisorio porque no tenemos elementos para hacer esa transformación del mundo. Es una grandeza irrisoria, una grandeza inerme, una grandeza sin poder (Villegas, 1993: 266).

La representación de hombre en el drama es la de un ser envilecido, grotesco, débil emocional y físicamente. Es la de un antihéroe. El cual está de acuerdo con la tradición del personaje grotesco, un ser rebajado que enfatiza la mostración de un mundo degradado. La representación de la mujer es la de un ser rebajado, violento, con una enorme fortaleza interior, capaz de tomar decisiones y cumplirlas hasta la muerte. Esta fortaleza la ha adquirido después de haber sido mancillada física y moralmente por una sociedad degradada (Henríquez-Sanguíneti, 1993: 274).

La acción de esta nueva versión del drama *La Celestina* se desarrolla en la ciudad de Salamanca durante la segunda mitad del siglo dieciséis y en los años del postfranquismo. Calixto es un ex-fraile hereje perseguido por la Inquisición que se refugia en el convento de Melibea, que es abadesa de una comunidad de muchachas jóvenes, todas ellas delincuentes arrepentidas (*El país*, 3 de julio 1985).

La relación mujer-ser marginal —gitana, vasco, prostituta— es importante porque los cambios deben proceder de estos segmentos de la sociedad. Las condiciones de sometimiento y represión en que ha vivido la mujer por siglos la coloca en el mismo nivel que las clases sociales que se conocen como marginales. Es decir, el cambio racional de la sociedad no es posible sin la participación de la mujer (Henríquez-Sanguíneti, 1993: 274).

Para la realización de este imposible y ridículo entre dos personas de edad madura, entran en juego las artes diabólicas de la hechicera Celestina, que en la

versión de Alfonso Sastre tiene un aspecto, al contrario que en el texto clásico de Fernando de Rojas, de mujer joven y seductora (*El país*, 30 de julio de 1985).

6. 8. *Análisis espectral de un Comando al servicio de la Revolución Proletaria*

Obra escrita en 1978, en donde Sastre vuelve a emplear al tema de la revolución como salvación. La obra guarda una relación con obras anteriores del autor: por el tema del terror está relacionada con *Prólogo patético*; con *Escuadra hacia la muerte*, por el clima cerrado, y con *El cuervo*, por jugar con la magia del tiempo (Oliva, 1989, pág. 313).

La actualidad de la obra está dada por el hecho de que durante su redacción tenía lugar la Operación Galaxia, que a punto estuvo de truncar el establecimiento de la democracia en España (*Ibid.*: 313).

Madrid es el ambiente en que transcurren los acontecimientos de la obra. Temporalmente, la acción cae entre 1988 y 1989, es decir, diez años después de su elaboración. Elemento premonitorio importante que sitúa la lucha armada de estos grupos como un hecho sin solución de continuidad. Teatralmente, el dramaturgo insiste en despegar del realismo anterior, sus historias están desarrolladas en forma de cuadros. Por su parte, el tema de la obra tiene todo el pesimismo de quienes se plantean esa lucha bajo el temor de la delación y la represión (*Ibid.*: 313).

6. 9. *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel*

Sastre escribe su obra *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel* en el año 1983 y es publicada en 1986 en la revista *Gestos* 1. Pertenece claramente al teatro nuevo del dramaturgo desarrollado a partir de los años sesenta cuya concepción responde a la de una Tragedia Compleja.

This rather traditional romantic beginning of the play is deceptive, for the tone and scenic devices of the work soon carry it far beyond anything conventional. *Jenofa Juncal* is a bewildering mixture of melodrama, black humor, the grotesque, and sacrilege (Pennington, 1993: 286).

Lo grotesco fantástico en el drama aparece al principio del acto, a través de los monstruos femeninos de la Antigüedad (Echidna, Medusa, Lamia, Hidra, Quimera, Esfinge, Arpías y Medea) coadyuvantes a la creación del nuevo monstruo femenino llamado Jenofa Juncal. Y explícito en los atributos que posee Jenofa de ser visionaria, cuando «sabe» que Pedro guarda los recortes de periódicos donde aparece la noticia de la violación de la gitanilla (Henríquez-Sanguíneti, 1993: 270).

This combination of tragedy, the grotesque, and *esperpento* is for audience identification. «Es para producir un efecto de profundidad y un acento de humanización en los personajes» and ultimately it can transform the protagonist into «un amigo nuestro, corriente, con todas las deficiencias como nosotros» (Pennington, 1993: 285).

El modelo del héroe trágico-irrisorio realizado en la obra, es el modelo de grotesco cuyas actuaciones disuelven lo trágico en el absurdo nihilista, o pertenece al modelo del héroe tragicómico en que se nota la articulación tragicómica, es decir, la estética del boomerang propia de esta tragedia compleja. Pues, Sastre incardina su tragedia dentro de lo fantástico-grotesco. Así, se puede decir que el modelo del héroe trágico-irrisorio y la estética empleados en el drama se insertan en una dimensión de continuidad con respecto del resto de las tragedias complejas sastrianas (Andrade, 1993: 280).

Sastre describe a la protagonista de su obra diciendo: «es un personaje femenino, una especie de mujer salvaje, se refugia en las montañas y mata a todos los hombres que pasan por la zona, es una especie de monstruo» (Harper, 1985: 23).

El rasgo fantástico también se plasma por medio de la estrecha relación entre realidad y fantasía y de la quiebra de las barreras de lo diacrónico y de lo sincrónico. Esto aparece ya en el comienzo, cuando el Forastero llega a la taberna e inmediatamente pierde conciencia de donde se encuentra. Pues, a lo largo del texto este sería aparentemente el nivel de la realidad, pero al acercarse el final, la realidad se pone en duda y finaliza la obra sin saberse cuál es la realidad y cuál es la fantasía (Henríquez-Sanguíneti, 1993: 270).

Desde el grotesco satírico se descubre el comportamiento del hombre/mujer. En la obra se satiriza en distintas formas el papel del hombre español y el estereotipo de su masculinidad. Es decir, como un ser humano que sufre por haber «abusado» de una gitana y luego busca su perdón:

PEDRO.— Desde que hice lo que hice, no he podido vivir. He vivido bajo la sombra de un gran remordimiento. ¡Sólo tú puedes perdonarme! ¡Sólo tú en el mundo! ¡Me lo he jugado todo por venir hasta aquí! O el perdón... o la muerte (*Ibid.*: 271).

The play [...], is set in Hondarribia [...] and on its nearby mountain. The action begins in a tavern where a *Forastero* has entered seeking refuge from an ominous storm. The first words of the play, by the lady bartender Onintze, are in Basque, and underscore that the *Forastero* is literally a wanderer in a strange land. He neither understands nor speaks Basque. Onintze must address him in *castellano* and interpret for him the subsequent remarks of others in the tavern . Thus early in the play we see evidence of Sastre's interest in the language and dialects shown in *Lumpen, marginacion y jerigonça* (Pennington, 1993: 286).

Jenofa aplica el modelo tradicional de serranas que atacaban a hombres en los montes, discrepante explícitamente en el hecho de que la actitud violenta que toma la mujer, la gitana, se debe al abuso de que ha sido objeto por parte del hombre y que son ellos quienes quieren demostrar su superioridad física, se enfrentan con ella y son aniquilados uno a uno. Así se revela una inversión del estereotipo de la mujer española de la propaganda del franquismo que apoyaba el comportamiento femenino según los dogmas del catolicismo (Henríquez-Sanguíneti, 1993: 271).

Now the interest is interwoven with dramatic goal of producing in the spectator a feeling of alienation akin to what the *Forastero* experiments, the stranger has flown from Madrid on this hellish night to climb Jaizkibel mountain in search of «la roja gitana.» Soon the old fisherman begins to mumble in Basque and, like the ancient Fates, advise him of the horrors awaiting, should he ascend to her lair (Pennington, 1993: 286).

El héroe trágico complejo del drama está refabulado del mito de la historia original de Luis Vélez de Guevara y su personaje Gila. La utilización del mito de la serrana y sus deformaciones deliberadas confirman el compromiso —la actitud rebelde y renovadora de las protagonistas que subvierten el orden existente— del autor con el tiempo de crear, desde una serie de recurrencias desmitificadoras, la experiencia imaginaria denominada *Jenofa Juncal* (Andrade, 1993: 280).

En una entrevista, Alfonso Sastre hace una alusión a esta obra: «Es como un homenaje a un autor clásico, español también, Vélez de Guevara, y del cual yo pensé en algún momento hacer una revisión libre para nuestro tiempo de una de sus obras, *La Serrana de la Vera*» (Harper, 1985: 21-24).

La visión del hombre en *La Celestina*, como en *Jenofa Juncal*, es una inversión de don Juan. En vez de ser fuerte, es débil, tiembla, llora, enferma, cambia su concepción ideológica al enamorarse, reacciona violentamente al no aceptar que su amada haya sido una prostituta, es incapaz de tomar decisiones radicales como las mujeres, la idea de la impotencia lo liquida emocionalmente (Henríquez-Sanguíneti, 1993: 272).

la mencionada pieza dramática de Alfonso Sastre puede entenderse como la mimesis actualizada y simbólica de la búsqueda de la libertad, la rebeldía transformadora, la lucha por la liberación en un ordo social opresivo y degradado. En otros términos, la actividad imaginante de Alfonso Sastre ha devenido en deformación total de la vertiente mítica de Gila, la serrana, gracias a la articulación dialéctica entre la realidad e imaginación comprensiva del mundo real que, al ser expresada a través de esta particular poética dramática, conjuga elementos tanto distanciadores como identificantes (Andrade, 1993: 281).

La teoría de Sastre sobre la dialéctica de la imaginación lo explica:

se produce como una relación entre la imaginación propiamente dicha y la realidad, servida ésta en el banquete imaginante no sólo por las vivencias del artista sino por medio de toda su experiencia, de toda su práctica y por tanto, también de su práctica teórica. El sistema ocurrencial funciona en ese marco condicionante, de manera que de un momento narrativo a otro no se pasa de cualquier manera ni siquiera en la llamada literatura del absurdo (Sastre, 1978: 347-348).

Lo grotesco satírico [...] se actualiza en los preparativos del asalto al monte Jaizkibel por un batallón de guardias civiles. Todo esto para atacar a una gitana desarmada es exagerado, lo mismo que compararla con el terrorismo de ETA, pero parte del grotesco es exactamente eso, presentar una visión exagerada de la realidad para que se logre ver la realidad misma en forma distanciada. Esta faceta del grotesco permite que el texto, por ser una exageración, una sátira, pueda

traspasar las berreras de la censura del sistema imperante (Henríquez-Sanguíneti, 1993: 272).

En *Jenofa Juncal* se destaca un lenguaje adaptado al grupo étnico y social de las figuras, donde se caracteriza por el dialectalismo, modismos y vocablos soeces. El código lingüístico se aleja de lo trágico y crea la comicidad y consternación como un elemento distanciador. En cuanto al lenguaje de las acotaciones, origina la funcionalidad, dado que intensifica la dimensión del hablante para corresponder a las técnicas utilizadas que destacan un mundo extraño ante el receptor lector/espectador. Así adjuntan lo paródico, lo macabro y lo cómico y en menor grado, lo caricaturesco. El autor emplea el sufrimiento de Jenofa Juncal como técnica distanciadora durante el desarrollo de los acontecimientos dramáticos en la cual es posible ratificar su configuración como héroe trágico-irrisorio (Andrade, 1993: 281).

Throughout their strange conversation which ensue Jenofa's accent reflects various dialects, Castillian, Basque, and others. The Forastero start reciting to her his life story, commencing with his early sexual complexes. Her appearance next changes from a vampire baroness to a psychoanalyst and she instructs, «Dígame, dígame, ¿Qué recuerda de su mama? Pero antes tumbese en ese diván. Es... nuestro método» (p. 204). With a reply that hearkens back to the thesis of *La vida es sueño*, the stranger recounts that for some time he has dreamed of himself as an inmate of a *sanatorio* in Segovia. (Pennington, 1993: 288).

El elemento básico en el entendimiento del drama es el lenguaje oral, el caló frente al castellano destaca una ruptura similar a la padecida con el euskera. El bilingüismo reaparece como problema, el cual remite al más general de la dominación de un pueblo por otro (Oliva, 1989: 314).

El drama se constituye de siete cuadros con prólogo y párodo. El prólogo dota a la obra de intensidad dramática para llamar la atención del lector o espectador antes del comienzo de los episodios. Así se prepara clásicamente la aparición de la protagonista. Los elementos dirigidos a la representación «monstruosa» de Jenofa Juncal se entienden irónicamente, como simbolizadores de la violencia fálica por un lado, y como funcionales a la estética, de otro lado (Andrade, 1993: 282).

El cambio de carácter de la protagonista en el cuadro III, contrasta con su grotesco desenfado incorporado en los primeros cuadros. En su diálogo con el Forastero cuenta su historia de mujer degradada destacando su humanización:

Es verdad que aquella noche me trajiste aquí y yo tenía catorce años... Pero ya para entonces llevaba dos de puta en Irún... todos los polis se me ventilaban por cuatro perras... cuando me daban algo; a veces un bocadillo de sardinas. Mi padre era un gitano viejo... a mi padre le sacaron los ojos en un interrogatorio los jundos... después me contrató un tío en un puticlub... el dueño era un cabrón y bueno una noche lo maté con unas tijeras y me vine al monte (Sastre, 1986: 206).

The terrible Jenofa is seen dismembering a human body with an axe, while simultaneously shouting blasphemies in Basque. There is a sinister stew brewing, into which she throws the heart of her victim. Swearing all the while, she tosses «sus cositas, por así decirlo» to some crows. With a savage outburst she holds the decapitated head aloft and gives a fresh meaning to the expression of laughing in someone's face (Pennington, 1993: 287).

¿Qué buscabas dentro de mi boca con tu maldita lengua, picarón? Te la arranqué de cuajo con mis dientes de loba, gilipollas. ¿Pues tú qué te creías? Me río ahora, me río de tus ojos muertos, de tu cara de mármol, y echo tu lengua al alimento de mis perros... (Sastre, 1986: 201).

La distanciaci3n en *Jenofa Juncal* evita la purgaci3n de la culpa de sello aristot3lico y el equilibrio represivo de la tragedia cl3sica. El hecho de que Sastre, al desmitificar-remitificar un episodio y dar una forma propia a una estructura dram3tica, no apunta al reposo tr3gico sino a la espiral dial3ctica liberadora (Andrade, 1993: 283).

Al final de su estudio, Elba Andrade plantea unas preguntas relacionadas con el desenlace de la obra sastriana sin quitar la respuesta l3gica que trae Sastre en su mensaje literario:

..., si Jenofa Juncal ha muerto y el mito continúa existiendo ¿Qué ha querido decir Alfonso Sastre? ¿Que son necesarios los héroes como Jenofa Juncal para modificar los supuestos sociales que harán de este mundo un lugar habitable? ¿Que son necesarios los mitos por similares razones? ¿Que los mitos que acompañan a los héroes deben de ser re-elaborados y aceptados por las masas para

provocar transformación sustancial? La respuesta la tiene el lector-espectador, que probablemente frente a esta particular estética ha congelado su risa para transformarla en mueca, quien debe juzgar la validez de la muerte de Jenofa Juncal como también su rebelión (*Ibid.*: 284).

6. 10. *Los hombres y sus sombras*

Escrita en 1983, está constituida en cinco piezas breves, casi independientes entre sí, con títulos propios, que resaltan una sociedad sometida a un IV Reich que pone la modernidad de la computación al servicio del control y la represión.

Eskorial es un servicio de inteligencia que está por encima de los sentimientos más evidentes: sus miembros han de denunciar a sus propios familiares, si éstos tuvieren una «sombra» sospechosa. En este medio, toda persona es ella misma, pero también la proyección de su ficha: su «sombra». Los protagonistas son seres a merced de la organización Eskorial, o dentro del sistema (denunciando) o fuera (siendo denunciados). Con el *leit-motiv* de una canción del mismo título, “Los hombres y sus sombras”, que además hace de prólogo, asistimos durante las cinco historias a un degradado sistema de convivencia (Oliva, 1989: 315).

Las pantallas, cuadros de mando, los micrófonos y otros aparatos, aportan un nuevo contexto escenográfico que sirve a esa horrible premonición de un IV Reich en el que la sociedad vive (*Ibid.*: 315).

6. 11. *El viaje infinito de Sancho Panza*

La obra está escrita en 1984, en la que destaca un mundo invertido para llamar la atención sobre la progresiva quijotización del escudero hasta tal punto en que teme padecer la misma enfermedad que su amo. El drama presenta el euskera en boca de uno de los galeotes, así como anacronismos, momentos oníricos y personajes fantásticos (Calvo, 2008: 1168).

En una Nota inicial a *El viaje infinito de Sancho Panza* señala el autor que se ha limitado, en cuanto a la caracterización de los personajes principales, a extremar

la idea del «quijotismo» sanchiano, que ya se encontraba, como es sabido, en el mismo texto de Cervantes. A pesar de su tradicional apariencia [...] don Quijote y Sancho son otros «*los mismos y, sin embargo, otros*». Esta ambigüedad es un valor fundamental del experimento escénico, en el que el espectador ha de sentirse en un mundo simultáneamente familiar y extraño (Paco, 1992: 57).

Cuando dan con el caballero de la Blanca Luna en el cuadro XIX, quien reta a don Alonso Quijano a que si es vencido en combate deberá olvidar su aventura, tiene lugar un cuadro de derivaciones cómicas del Sastre más carnavalesco:

DON ANTONIO (*Del que podría esperar otra respuesta como persona de orden que es.*) Ah, está bien, está bien; pero en verdad con lo que ustedes han tramado me temo que tanto los Duques como otras personas y yo mismo hemos sufrido una grave pérdida: la de unos locos graciosísimos. Pero allá ustedes, con su Valdepiña, o como se llame ese pueblo.

BLANCA LUNA. Valdepeñas.

DON ANTONIO. ¿Y ustedes en Valdepollas no saben que matar a un loco es una gran locura? (Calvo, 2008: 1168-1169).

La obra en su estructura corresponde con los rasgos fundamentales de la Tragedia Compleja:

Conciencia de la degradación social, manifestada con elementos cómicos, lúdicos e irónicos, y especialmente a través de un héroe irrisorio en un amplio o acentuado proceso de decadencia individual; conocimiento de los espectadores, y aun de los mismos personajes, de la situación teatral (y hay que incluir la relación que con el lector de los textos se establece por medio de las numerosas notas que los acompañan, ilustrando su proceso creativo); presencia de caracteres mágicos y fantásticos que complejizan el realismo; liberación con la construcción dramática y en el lenguaje utilizado; estructura fragmentada... (Paco, 1993: 301).

La estructura de la obra sastriana es fragmentada donde los episodios gozan de cierta autonomía que permite su intercambio o modificación. El desarrollo de la obra, sin duda, es cíclico, el hecho de que la muerte de don Quijote y la referencia al manicomio de Ciudad real en el que se halla Sancho enmarcan la acción y la dotan de una nueva

dimensión, la de la ambivalencia entre ficción y realidad, entre el sueño y la vigilia, la locura y la lucidez (Paco, 1992: 57-58).

La percepción distanciadora y compleja que desde el punto de vista de la actualización renovadora y renovada del mito que apunta el criado con sus palabras «Será razonable lo que dice pero, para mí, que se está perdiendo una aventura de ésas que luego se suelen escribir con letras de oro en los anales de la Historia», multiplica el juego de la ficción literaria, la acción teatral y la realidad sucedida (*Ibid.*: 58).

El viaje infinito guarda enormes identidades estilísticas con la trayectoria del autor. Por ejemplo, yo diría que la obra es a *La gitana Celestina* lo que Sancho a la vieja puta salamanquesa. Si ésta, en la mirada de Sastre, es algo más que una correveidile, también Sancho es algo más que un escudero. En definitiva, son personajes que sufren extraños y complejos procesos de mestizaje. Así Melibea se celestina, Celestina se vampiriza, de la misma manera que Sancho se quijotiza o don Alonso se sanchea. Un juego apasionante que tiene sus precedentes en otros héroes irrisorios sastrianos, como Servet, Tell o el Rogelio. (Oliva, 1992: 64-65).

El lenguaje en este drama está repleto de vulgar y neologismo, así como de voces tomadas del habla marginal. Se produce una ruptura con el tiempo en que transcurre la acción de la obra cervantina, acercándola al tiempo del espectador contemporáneo.

A veces el lenguaje consigue efectos cómicos. Por ejemplo, cuando es confundido Quijote con Cipote, o cuando Sancho usa expresiones como «a nivel de psiquiatría» cuando Don Quijote salpica uno de sus exordios con expresiones como «a nivel de andante caballería, y considerando la situación, no ya a corto plazo... ni a largo plazo...» (Caudet, 1992: 69).

El drama fue estrenado en el ciclo de Teatro Español Contemporáneo de la Exposición Universal de Sevilla en 1992, y sobre su puesta en escena opina su director Gustavo Pérez Puig:

En principio no parece una obra fácil de poner de pie. Una sucesión de muchos cuadros breves, de mutaciones, una alta nómina de personajes, en torno a ese Sancho Panza, y siguiéndole en su viaje aluciante, sobre un infatigable Clavileño,

a través de las innumerables aventuras, hacia el reino de la fantasía (Pérez Puig, 1992: 63).

Porque la obra tiene el acierto de seguir, a su manera, el relato cervantino, pero dándole a cada episodio una nueva e inesperada dimensión. Es lo mismo, pero está visto y relatado de otra forma... Por eso decía antes que el montaje que voy a darle a esta obra no va a tener nada de realista. Vamos a instalarnos desde el primer momento en el mundo de lo imposible, el único válido, el único que hace posible que este rústico, llamando Sancho Panza, tan apegado al suelo, continúe siendo fiel a un amo enloquecido y le siga creyendo capaz de llevarle hasta el gobierno de la ínsula (*Ibid.*: 63).

Las imágenes que despiertan son limpias y complejas. No tienen ni trampa ni cartón, flaco favor al mundo de la escena. Deben pactar hasta con el diablo, en forma de modernos artilugios que hagan asequible tramoyas que no lo son. Por eso desembocamos en ambientes dibujados por luces y pocas cosas más. Una pantalla cambiante ambientará una veintena de espacios; repito, veintena. Y en un suspiro. Aquél que da Sancho ante el féretro de su amigo Alonso. O el que nos ha de llevar ante la cueva de Montesinos, o hasta la triste celda de un manicomio manchego, como ellos (Oliva, 1992: 65).

6. 12. *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*

Esta obra escrita en 1984-1985 fue estrenada con éxito tal como revelan algunas de las críticas:

Ha sido grande el acierto del Centro Dramático Nacional al programar el texto que su autor Alfonso Sastre tituló, al componerlo hace cinco años, *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*. (Si *Emmanuel*, ¿por qué no *Ernst Theodor Amadeus*?). El escenario del María Guerrero ha sido ocupado, al fin, por un autor español actual, un extraordinario autor (Lázaro Carreter, 1993: 293).

Mariano de Paco, en su valoración del último teatro de Sastre y en la parte sobre esta obra, la compara con el éxito de *Escuadra hacia la muerte* y la obra *Cargamento de*

sueños. Y prosigue: «prescindiendo de aventurar si esta renuncia a escribir teatro es o no definitiva, no ofrece dudas que ha de conectarse con las acusadas dificultades que siempre ha padecido Sastre, desde los mismos años del ya lejano «Arte Nuevo», para que sus dramas llegasen al público con la deseable normalidad» (Paco, 1993: 300).

La perspectiva en que el autor se sitúa, y a la que debemos acomodar la nuestra para contemplar su drama, ha sido facilitada por la competente dirección de Josefa Molina, que ha puesto en juego los muy valiosos elementos con que cuenta el Centro Dramático Nacional en escenografía, vestuario, iluminación y todo cuanto constituye la teatralidad. Y con ese singular actor que es José Pedro Carrión, a quien la perfecta y compleja caracterización —mérito de José Antonio Sánchez— convierte en un Kant sobrecogedor. Con él, Lola Herrera, Sarah F. Ashton y Fermi Reixach logran un magnífico nivel interpretativo (Lázaro Carreter, 1993: 296-297).

Por último y respecto al artículo citado, Fernando Lázaro Carreter expone su punto de vista sobre el tiempo que ocupó la obra en el escenario, diciendo:

Ignoro qué suerte ha corrido el drama en el favor del público. No ha permanecido tanto tiempo en cartel como otros espectáculos del Centro. Tal vez se deba a planes de programación que le permitan regresar más tarde al escenario del María Guerrero. Si así no ocurriera, sería grave síntoma. Porque reitero mi convicción de que se trata de uno de los mejores textos teatrales que se han escrito en los últimos decenios, y habría que cuestionar las razones que han determinado otros éxitos recientes en ese mismo escenario (*Ibid.*: 297).

En el drama, Sastre pone en el escenario los últimos días del famoso filósofo Kant. Dramáticamente, el autor elabora la acción alrededor de la desaparición de la inteligencia del gran pensador por razones de vejez y la enfermedad, en el límite agónico entre la muerte inminente y una vida que se degrada de un modo acelerado, cuando Kant es ya un precadáver. Las experiencias personales del dramaturgo son reflejadas en «el terrible espectáculo del envejecimiento», tal vez de su encuentro con Jean-Paul Sartre en sus últimos días en Venecia o una plasmación del envejecimiento de sus padres (Paco, 1993: 301).

Como Josefina Molina, responsable de la puesta en escena, recuerda en el programa de mano de *Los últimos días de Emmanuel Kant*, esa es, en efecto, la reflexión que Alfonso Sastre sugiere en esta obra. Pero el autor, que ha tomado como base documental el opúsculo de Thomas de Quincey de ese mismo título, introduce una perspectiva fantástica con la intervención de Hoffmann, nacido como Kant en Königsberg, aunque nunca conoció al filósofo (*Ibid.*: 301).

Alfonso Sastre ha sabido entretener con singular habilidad las miserias cotidianas de una figura extraordinaria con la imaginación que encandeca tan mezquina realidad. El espectador se ve sumido en estas situaciones siniestras en las que lo fantástico nace de lo próximo y familiar y se siente apresado en la ambigüedad, como perciben su dual condición los personajes. Entre otros muchos puede destacarse al respecto este interesante fragmento del cuadro V:

PETER.— (*En voz más baja, señalando a Wasianski y a Teresa.*) Estoy seguro de una cosa.

HANNA.— (*También en voz más baja, aceptando la complicidad.*) ¿De qué?

PETER.— De que el autor de esta obra...

HANNA.— (*Sinceramente sorprendida.*) Ah, ¿pero estamos en una obra?

PETER.— Es evidente. No hay más que mirar el decorado (*Ibid.*: 302).

El distanciamiento que las repetidas llamadas a la convención teatral o las incursiones a mundos de pesadilla provocan no oscurece, antes al contrario, el patetismo de la situación de este anciano, representante eximio de las más altas cumbres de la inteligencia humana, cuyos sentidos no funcionan, no puede dominar sus necesidades físicas y, lo que es peor, apenas consigue escribir una letra durante varios días y es incapaz del mínimo razonamiento. El lector-espectador siente próximas estas lejanas escenas en un drama en el que predominan los aspectos agónicos y existenciales y ha sido merecidamente considerado como «una de las más intensas e inteligentes piezas teatrales de este siglo» (*Ibid.*: 303).

Evidentemente, la manera brechtiana pero también beckettiana, y pareja a la que autores como los austriacos T. Bernhard o E. Jelinek desarrollan en sus obras dramáticas, el dramaturgo está alertando en todo momento al espectador, o lector, para que no le «enajenen» con la representación, para que comprenda que lo que escucha, ve, lee es un juego imaginativo en el que él participa despierto y activo, los personajes son sombra, pero sus ideas nos incumben en todo. La realidad en su juego se cierra sobre la propia existencia y sus mixtificaciones (Sorel, 2006: 312).

6. 13. *Demasiado tarde para Filoctetes*

El argumento de este drama puede quedar resumido en palabras de Mariano de Paco:

El nuevo Filoctetes, Pepe Larrea o «Filo el Gordo», es un viejo luchador franquista, «escritor extravagante y minoritario, medio genial y medio loco», que arrastra una herida fétida y purulenta causada por las torturas que sufrió y que se encuentra perdido ahora en Nhule, una pequeña isla en medio del Atlántico. El «sistema» se propone recuperarlo, con su aquiescencia o a su pesar, al tener noticia de que va a concedérsele el premio Nobel de Literatura. Pero Larrea no admite la reinserción, quiere mantenerse aparte, como escribía en su poema «Demasiado tarde para Filoctetes», una rectificación de Sófocles, puesto que en su opinión «o Filoctetes es esa rebelión o no es nada de nada». Literatura y vida coinciden, pues, en él (Paco, 1993: 305-306).

Filoctetes es un hombre gordo y deforme que arrastra una pestilente pierna gangrenada sobre las rocas de una pequeña isla en pleno océano. Entre los vapores del alcohol que permanentemente destila, aún se vislumbra algún vestigio de su anterior humanidad. Filoctetes figuró en su día en el registro con el castizo nombre de José Larrea. Escritor y poeta popular, defendió con las armas la causa republicana y, una vez finalizada la guerra, se enfrentó con el franquismo. Detenido y torturado, salvó la vida al huir de España para encontrar refugio en esa isla (Ladra, 2006: 386).

La obra sastriana conserva una constante relación dialéctica con la obra griega, pero se advierte otro sentido. El final feliz «odio la estética del final feliz» multiplicado para el público como en la versión de Sastre de *Historia de Woyzeck*, sería el contraste con

el cadáver moral, en el que el escritor hubiera sido convertido. La auténtica tragedia de Filoctetes es la del destierro y del olvido. Y lo demás, es ya *demasiado tarde* para él (Paco, 1993: 306).

Un cúmulo de circunstancias que se detallan en la obra que se aprestan ustedes a leer [...] hace que Filo se encuentra de nuevo en su patria bajo su genuina identidad de Pepe Larrea. Por un momento, va a vivir la vida que, de no haber estallado la guerra, habría muy probablemente disfrutado, la de un prestigioso escritor reconocido por sus conciudadanos. Pero es «demasiado tarde» para Larrea, y su reinsertión en el consenso nacional ya no es posible. Tan sólo queda volver a la isla y poner fin a tan aperreada existencia asumiendo de nuevo el ingrato papel de Filoctetes (Ladra, 2006: 386).

La figura del Filo el Gordo, que mantiene el carácter del héroe irrisorio, físicamente degradado, está dotada de una altura moral, incompatible con una sociedad y con unas personas que fundan su actuación en el engaño. En el cuadro VI, titulado «Entrevista con un Ministro de Cultura», refleja la diferencia de actitudes entre el activista de antaño, hoy funcionario situado en el poder, y el escritor que sigue con sus principios del pasado. Cuando el Ministro, Ulises para Larrea, manifiesta a éste la realidad de su situación, se quiebra el aparente maniqueísmo en el que el encuentro invitaba a pensar a Larrea-Filoctetes, puesto que la verdad fuera del sueño sigue siendo Nhule y la muerte del Ministro a sus manos es un fatídico acontecimiento, «una gran catástrofe» que confirma su insobornable decisión (Paco, 1993: 306).

Así que el argumento es verosímil, el tema histórico, la situación comprobada y los personajes reconocibles. ¿Qué más se necesita para que, partiendo de tan cualificados materiales, el autor nos escriba un viejo buen drama realista en el que los caracteres nos conmuevan, diseccione la sociedad como bien sabe y extraiga finalmente las debidas conclusiones sociopolíticas? (Ladra, 2006: 387).

Como se ha mencionado anteriormente, esta obra está inspirada en la tragedia de Sófocles; sin embargo, Filoctetes en la obra de Sófocles abandona la isla de Lemnos, pues había necesidad de que volviera a Troya. El héroe termina por consentir, tras la intervención de Heracles, y regresa con Neoptólemo. Aquí, Alfonso Sastre propone un cambio radical de ese planteamiento: la ahora dramatizada es una historia que no admite

el regreso atrás, por el motivo de que su protagonista se niega a ello por fidelidad a actuaciones pasadas y por coherencia con su pensamiento anterior (Paco, 1993: 305).

Sastre, evidentemente, no quiere escribir un drama, sino una tragedia «de aventura», una tragedia en la que sucedan cosas para que el respetable se entretenga. No conviene que el espectador se vea arrastrado por el destino trágico del protagonista y tenga que temer y sentir piedad por él. Ni que el resultado final consista en experimentar una catarsis reparadora. El héroe debe mantener algunos rasgos físicos —la obesidad, los harapos que viste, la llaga purulenta— que le conviertan en un ser irrisorio. Y el espectador no debe abandonar el teatro con la sensación de haber purgado sus faltas, sino al contrario, con el convencimiento de que es él el responsable de lo que está ocurriendo (Ladra, 2006: 387).

El factor «distanciador» se consigue a través de presentar situaciones y escenas casi absurdas (la *herrikotaberna* de la isla de Nhule o el laboratorio de ciencia-ficción desde el que se controlan las reacciones de Larrea). Además, el aparte, los comentarios en «voz baja», la comunicación directamente con el público abandonando por un momento su condición de «representante», todo esto se convierte en un recurso distanciador (*Ibid.*: 388-389).

Los personajes son gentes vulgares del tiempo actual, que sin comerlo ni beberlo se hallan embarcados en una situación un tanto surrealista pilotada desde las catacumbas del estado. No pierden su humanidad o dejan de apiadarse de su víctima. No hay resquicio para la moral en un mundo regido por la mano invisible del mercado.

6. 14. *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*

Esta obra fue escrita en 1990 y publicada en el mismo año (Hiru, Bilbao). Cuenta el «último viaje» del escritor Edgar Allan Poe.

La obra revela un predominio de la parte poética o de los aspectos agónicos, dado que nos encontramos ante el análisis dramático de los días postreros del escritor, que, en un itinerario entre quimérico y cotidiano en el que la fantasía y la realidad se confunden de manera siniestra, es destruido por el alcohol (Paco, 1993: 306).

En esta fantástica reconstrucción de sus últimos días, el poeta se interna en la noche de la ciudad de Baltimore y pierde la conciencia, cercado por los fantasmas y los horrores de “delirium tremens” , ahogado en alcohol, en el inmenso estanque de la melancolía y la incomunicación, tras la pérdida definitiva Virginia, la mujer-niña, convertida en Ulalume en el bello espantoso poema de Poe (<http://www.perezdelafuente.es/nuestras-producciones/donde-estas-ulalume>).

El drama comienza con las palabras de Elmira, que sirven de negro presagio de cuanto va a acontecer en el camino de la vida que se convierte en andadura de la muerte ensombrecida por el aislamiento y por la falta de comunicación.

Es una madrugada muy gris, Eddy, y yo estoy triste en esta despedida porque pienso que algo malo podría suceder durante el viaje, ahora que te encuentras en tan buen estado de salud y que has decidido emprender el camino de la vida con personas corrientes como nosotros y conmigo misma que tanto te amé en aquellos tiempos lejanos de nuestra niñez y juventud (Sastre, 2006, 497).

Eddy se hunde en el naufragio de la propia vida y anticipa su muerte en el absoluto abandono:

No sé dónde estoy.

No sé en qué fecha estoy ni qué hora es.

He gastado mis últimos centavos en esta botella de whisky.

Estoy tratando de llegar a una estación de trenes, pero no lo consigo.

El año pasado no sé si fue el 1848, pero sí sé que fue uno de los peores de mi vida. (*Ibid.*: 539-540).

En el cuadro titulado “Noche de Walpurgis”, Eddy quiere viajar a Filadelfia en el tren, y buscando la estación sin llegar a ella, se va topando con tipos estafalarios y con gente de variadas intenciones. De esos encuentros que le toca en desgracia vivir poco antes de despedirse definitivamente de la vida, no siempre sale indemne. Retorna más de una vez, atrapado en los voraces remolinos de un *maelström*, a lugares que creía haber dejado atrás ya para siempre, regresa una vez y otra a tabernas que, como si ejercieran una maléfica atracción gravitatoria sobre sí mismo, se ofrecen terca, reiteradamente como destino de sus pasos, pues Eddy se encuentra atrapado en el laberinto. Sólo muriéndose conseguirá salir de él (Puerta, 2007: 482).

Sobre la importancia de su obra, el propio autor manifiesta:

Sea cual sea la importancia de mi obra teatral escrita durante casi cincuenta años que otros han valorado y no yo, *Ulalume* es, en términos relativos, una de sus cúspides indiscutibles. Algún día yo quisiera ser recordado como autor de esta obra, por ello su estreno ha de ser para mí un gran acontecimiento -al menos para mí- y eso me hace pensar en este proyecto, que Eolo Teatro abandera, navegando en un mar de ilusiones y de deseos sin fin (<http://www.muestrateatro.com/home.html#pagina=/obras/o0035.html>)

Y sobre su puesta en escena, Sastre piensa:

Es un texto muy propio para realizar a su través, un gran viaje. El director de escena y los actores se encuentran con un texto puro en el que un gran poeta se pierde en un laberinto alucinante. El espacio ha de verse ocupado por una ciudad en la noche, habitada por los mil y un fantasmas de la imaginación de Poe y de la realidad imaginada por nosotros, hasta llegar a ese réquiem final escrito con el corazón y que la actriz que haga de Muddie, tia-suegra de Edgar, ha de decir con el suyo, desnudo y ofrecido (*Ibid.*).

El director de escena, Juan Carlos Pérez de la Fuente es capaz penetrar dentro de la tragedia compleja interpretando con perfección todos sus recovecos y ha dado lugar a la risa, en medio del gran dramatismo de la fábula. El vestuario merece una mención especial al seguir paso a paso la decadencia de Poe. Comienza con buen vestido (sombrero y corbata) y termina con camisa y pantalón raídos y rotos (Ruggeri Marchetti, 2007: 156).

Todo el reparto es de gran altura, Chete Lera, con los ojos llenos de dolor y de infinita fatiga, la voz destrozada por el terror, es un gran Poe atormentado, herido en lo profundo del alma, pero sin olvidar nunca la pincelada cómica. Zutoia Alarcia desempeña con oficio numerosos papeles, a veces antagonicos, y es muy eficaz especialmente representando a Elmira y a la mujer de la propaganda electoral. Camilo Rodríguez encarna diferentes personajes con gran habilidad. Todo ello coordinado por un trabajo de dirección, esplendido, imaginativo, que se revela en el perfecto vestuario, en el magnífico uso de la iluminación, en la música hábilmente escogida para cada momento, en el movimiento de los actores

y en la aparición de figuras fantásticas. En suma, nadie ha comprendido y sabido dar tan alta interpretación a la tragedia compleja y quien la estudió desde sus primeros pasos no hubiera deseado verla mejor realizada. El público de la tarde de un jueves, emocionado y en pie, vitoreó y aplaudió repetidamente a los actores (*Ibid.*: 156).

6. 15. A modo de conclusión

El teatro —dice Antonin Artaud— no seguirá basándose en el diálogo, y este diálogo no será redactado, fijado a priori. El diálogo nace en la escena, será creado en escena en correlación con el otro lenguaje y con las necesidades de las actitudes, signos, movimientos y objetos (Artaud, 2001: 126).

La tragedia compleja es un intento de superar las limitaciones de la tragedia aristotélica y de dar al género una forma actual, con la que el dramaturgo contemporáneo Alfonso Sastre imprime una nueva orientación a su teatro. Integran esta etapa una larga serie de títulos, en su gran parte sin estrenar. La complejidad formal deriva a veces en dispersión, y no siempre consigue el dramaturgo dar plena coherencia a su mensaje, ni en lo escénico ni en lo ideológico; pero, independientemente de sus logros, interesa este teatro por el continuado esfuerzo renovador (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1995: 272).

En una entrevista en el año 2011, Sastre expresa sus preocupaciones respecto a las posibilidades que llegue un drama suyo al escenario, diciendo:

... a modo de ejemplo o anécdota: el 31 de enero pasado se cumplió el 65 aniversario de mi primer estreno; pues bien, durante todo ese tiempo solo se ha representado una obra mía en el Teatro Español de Madrid durante nueve días, y mi versión del *Marat/Sade* durante tres días, y ni en uno ni en otro caso por la compañía titular del teatro. También puede ser un dato significativo que treinta de mis dramas escritos no han sido representados nunca.... (Sastre, 2011: 166).

En otra ocasión el mismo Sastre reclamó: «..., aunque lo que uno escriba nunca llegue a alcanzar la luz de los escenarios, como ha sido tan frecuente en mi vida, pues

en los teatros, a decir verdad, no ha aparecido hasta ahora sino una leve sombra de mí mismo» (Sastre, 1988: 38).

En los años sesenta se nota claramente la separación del autor de los escenarios, cuando produce un teatro con apariencia más difícil, más fuera de los hábitos del momento. Aunque sea en este periodo cuando dice separar su actividad teatral de la política, el efecto de una creciente marginalidad hace que su arte se radicalice, especialmente desde los años sesenta, donde se implica en la lucha contra el franquismo. Quizá por ello pase a ser un autor extraño en el teatro contemporáneo español (Oliva, 1989: 295).

Sastre ha demostrado una verdadera presencia en la batalla de estrenar. Entre el año 1953 y 1961 ha realizado siete estrenos importantes aunque otras cinco obras no consigue estrenar por causa de la prohibición de la censura o porque los empresarios no quieren montar la obra de un dramaturgo de tendencia experimental y política problemática. Su presencia en la escena española durante estos años, no con éxito pero sí siempre con energía (Anderson, 1975: 11).

Estrenar una obra de teatro se considera un éxito independientemente de las reflexiones del público y los experimentos sobre dicho estreno. Este éxito según la ideología de Sastre le permite seguir escribiendo teatro y haciendo las cosas que para él cuentan: «No entiendo el éxito como algo en sí, deseable por sí mismo: algo a disfrutar en el momento en que se produce» (Sastre, 1965: 91).

La tarea de Alfonso Sastre de superar el agotamiento del realismo “social” coincide con la solicitud de nuevos autores —Miguel Romero Esteo, Luis Matilla, Martínez Mediero, entre otros— para una renovación teatral que culminará hacia 1967. En esta fecha el teatro realista del grupo inspirado en la ruptura de Sastre y Buero Vallejo, es por completo silenciado. A lo largo de diez años apenas se estrenan obras de los autores de teatro realista (Lauro Olmo, José Martín Recuerda, J.M. Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz), y este largo paréntesis coincide con el nuevo intento teatral trágico-complejo de Sastre, también silenciado, aunque representa lo mejor de su creación dramática (Manchado Lozano, 1985: 197-198).

Llama la atención que en el extranjero se ha estrenado y se ha editado la obra de Sastre en muchos países. Han estrenado muchas obras en Italia; también en las dos

Alemania y en Suecia, y menos Francia. Se ha hecho algo en Grecia, en la Unión Soviética, en Japón y en Cuba (Caudet, 1984: 144).

Ha tenido escaso éxito en la escena española, en parte debido a que se niega a reconocer la existencia de obstáculo ajeno a la intrínseca dificultad literaria o técnica que pueda presentar una obra teatral. De la bien conocida polémica entre Buero Vallejo y Sastre sobre el llamado «posibilismo», Buero salió siguiendo con éxito su camino de un teatro «posible», mientras que Sastre, junto con varios otros escritores, se vio condenado al ostracismo (Van Der Naald, 1973: 13).

Otro motivo que destaca Anje Van Der Naald tiene que ver con las clases sociales de la ciudad de Madrid. En aquellos momentos sólo la clase alta y media burguesa consume el teatro en esta ciudad, prefiere la diversión y la evasión sobre la confrontación estética ofrecida por un teatro serio (*Ibid.*: 13).

Alfonso Sastre habla de dos momentos en la elaboración o actuación literaria, un momento de la creación y otro de la recepción, negando el empleo unilateral del concepto de estética. Designa el término poestética para indicar el fenómeno de la producción literaria y la recepción del hecho poético (Caudet, 1984: 131). Por tanto para él la recepción es importante en el proceso.

Es decir, desde sus primeras obras hasta que deja de escribir teatro, Sastre conserva y prosigue con su concepción del hecho dramático y sus objetivos ideológicos. Desde siempre, en Sastre importa, más que nada, la función transformadora del entorno que este producto cultural produce, en particular la tragedia y su efecto catártico; le preocupa la defensa de una sociedad libre, de un individuo libre, de un intelectual libre, que compone el móvil primero de su dedicación como autor literario (Manchado Lozano, 1985: 207).

En aquel tiempo, Sastre arranca una evolución formal y estética muy acentuada, por aplicar al escenario sus ideas renovadoras. Empieza así un camino hacia la tragedia postbrechtiana, matizada en seguida como compleja. Aunque Sastre confiese que su hiperpolitización llegaba al teatro de forma directa y que, desde entonces, quedaría al margen de los escenarios, la verdad es que sus dramas van adquiriendo una textura cada vez más áspera, junto a planteamientos ideológicos más radicalizados. (Oliva, 1989: 305).

Las reflexiones sobre la estética de la dramaturgia sastriana realizada en su tragedia compleja cobran eco en la posterior generación literaria nacional, pasándose más allá de los años sesenta. El problema del *drama histórico*, en el que encajan las tragedias de Sastre por sus fuentes teóricas y por su realización, inspirará un replanteamiento general del teatro español. El autor realista de los años cincuenta ocupado en la creación de un teatro “urgente” advierte en los sesenta la necesidad de hacer supervivir aquel teatro español a través de dejar las prisas y el asentamiento de unas técnicas y temas sólidamente desarrollados (Manchado Lozano, 1985: 204).

Para practicar un teatro conectado con el devenir histórico, los dramaturgos españoles no pueden dejar de contemplar el deseo de superación sastriana. La respuesta planteada por Brecht en su esquema de un teatro didáctico será igualmente adecuada a la función que el teatro debe cumplir para autores como Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda y Rodríguez Buded (*Ibid.*: 204).

En los años 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 (*Ibid.*: 204).

Es decir, el realismo adquiere solidez, y Sastre vuelve a ocupar el lugar de teórico del grupo. Contempla en su dramática la renovación que la mayoría aceptaría: esperpento, teatro épico, expresionismo, documental. (*Ibid.*: 204).

Aparecieron las obras de J.M. Rodríguez Méndez, como *Los inocentes de la Moncloa* (1961), *El círculo de tiza de Cartagena* (1963), *La batalla de Verdún* (1965) que sigue un teatro histórico nutrido del análisis de circunstancias de la vida popular española actual. Martín Recuerda escribe en 1963 *Las salvajes en Puerta San Gil*, ofrecida como advertencia de un erróneo comportamiento histórico. Así, Sastre escribe sus tragedias complejas ajustándose a la evolución solicitada por la nueva década (*Ibid.*: 204).

Pero no solamente a las exigencias de renovación del realismo, sino también a las necesidades de una nueva experimentación en esa década y en los primeros años setenta. Sobre ellas se cimenta la aportación de la Tragedia Compleja.

Sin duda alguna, la adaptación por parte del dramaturgo de unas posiciones políticas radicales ha servido de excusa a algunos para someter a Alfonso Sastre a una suerte de ostracismo desde hace ya años, pese a que no faltan quienes valoran el constante empeño de Sastre por buscar nuevos caminos dramáticos (Calvo, 2003:2913).

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La primera aseveración que cabe hacer para las conclusiones es que Alfonso Sastre posee un afán renovador manifestado en diversos momentos de su trayectoria hasta hoy, que se percibe claramente en sus llamadas tragedias complejas. Aunque afirmar esto supone estar de acuerdo con la mayor parte de sus críticos y por tanto responde a una constatación generalmente aceptada sobre el sentido de toda una obra, es necesario comenzar por aquí porque el propósito al estudiar su Tragedia Compleja ha sido explicar el cómo y el alcance renovador de la misma.

La renovación resulta de la percepción que tiene Sastre de que según los resultados en cuanto a la recepción de sus obras teatrales en su primera etapa, la factura clásica y la idea tradicional de la tragedia eran los motivos principales de un notable desfase entre estas obras y la adhesión del público.

En el conjunto de la producción dramática de los primeros veinte años es evidente que Sastre, en su temática y tratamiento dramático manifiesta dos grandes orientaciones que se dan sin solución de continuidad: la existencial y la social. No se trata sólo de la alternativa entre la temática individual y la colectiva sino que responden más bien a un planteamiento ideológico-estético. En sus primeras obras la temática del terror, angustia, situaciones cerradas y límites, así como su posible contrapartida de esperanza de liberación se dan en términos más existenciales como en *Prólogo patético*, *El cubo de la basura* y *Escuadra hacia la muerte*. Dentro de la abundante producción dramática de la segunda mitad de los años cincuenta se ve claramente la preocupación social aunque no desligada de la anterior. Así en *Tierra roja*, *Muerte en el barrio* y *La cornada*.

Destaca especialmente la utilización de la tragedia. A este respecto hay que tener en cuenta que lo trágico no reside en la temática de la muerte, de lo terrorífico o de las situaciones sin salida, sino que lo trágico hay que entenderlo bajo formas relacionables con las dadas en la tradición occidental a partir de Aristóteles. En este sentido sus concreciones son variadas, en algunos casos más reconocibles que en otros. En *Escuadra hacia la muerte* el destino trágico aparece ya ligado a un colectivo social como ocurre de una u otra forma en *Tierra roja*, *La mordaza* o *Muerte en el barrio*, pero con modulaciones diferentes. Así en *Muerte en el barrio* la cuestión de la responsabilidad individual y social se combina con un evidente determinismo trágico.

Lo cierto es que estas obras enlazan con una concepción de la tragedia en la que esta se abre a un horizonte de esperanza, a una posible liberación. La tragedia siempre se desencadena como intento de salida del ámbito de la opresión, como una especie de sacrificio necesario para la revolución.

A lo largo de esta trayectoria primera, la tragedia coincide con la expresión de problemáticas abstractas, a veces desligadas de la complejidad de lo real sea en términos individuales o colectivos. Por ejemplo en *En la red* Ruiz Ramón (1975: 445) ha visto demasiado esquematismo con ideas que no alcanzan suficiente encarnadura humana, y algunas características técnicas como el uso de escenario simplificado con fines simbólicos tiene que ver con esta generalización igualmente.

En la evolución de este teatro se percibe claramente la utilización del mito, incluidos los mitos literarios, aparte de situaciones socialmente reconocibles con alcance significativo general: en *El pan de todos*, *Tierra roja*, *La sangre de Dios*, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, *La cornada* y *Asalto nocturno*.

En todos los casos en cuanto a estructura dramática y en cuanto a lenguaje, se responde a la simplicidad que requiere la idea de la tragedia y la unidimensionalidad con que se entiende la misma.

Se dan no obstante elementos innovadores, como la técnica del *flash back* de la investigación policial, que se pueden relacionar con una intención documentadora y aleccionadora. En *Asalto nocturno* la construcción dramática parte de la idea de la tragedia como investigación criminal. En cualquier caso en el propósito de estos dramas hay una intención de motivación y estimulación de la inquietud del espectador.

Lo comprobado sobre la primera etapa de Sastre ha sido punto de referencia para dilucidar lo que ha sido el objeto de esta tesis a lo largo de los cinco capítulos siguientes. A partir de su primer periodo Sastre se decide a hacer modificaciones en su obra dramática alejándose de la tragedia pura y acercándose a otra, la Tragedia Compleja. La razón principal de este cambio es la necesidad de establecer una relación más directa con el público, aunque el proceso consiste en buscar nuevas formulas estéticas que reorienten su objetivo de sacudir las vivencias del espectador involucrándolo socialmente.

Es comprobado que Sastre, acorde con las tendencias de la época, sean existenciales o realistas o de realismo-social, había mostrado desde sus inicios un gran interés por la renovación. Está presente además de en sus textos, en sus esfuerzos por formar grupos teatrales como Arte Nuevo, el Teatro de la Agitación Social y el Grupo de Teatro

Realista, y en su reflexión teórica y crítica. Al cabo de casi veinte años formula toda una teoría sobre el realismo (*Anatomía del realismo*) en el arte y en el teatro, y los principios de una estética (lo llama también poestética) que en su derivación al teatro conlleva una defensa del poder de la imaginación en su dialéctica con la realidad. Al mismo tiempo para el teatro que preconiza revisa los planteamientos aristotélicos en los que se había centrado en *Drama y sociedad*, a la luz del cuestionamiento del teatro brechtiano y de la vanguardia. De ahí llega a una síntesis en la que sin renunciar al teatro dramático incorpora lo que cree más productivo del teatro épico y del teatro vanguardista para sus fines de representación dialéctica de la realidad.

Si no renuncia al teatro dramático, tampoco lo hace con respecto a su manifestación central que es la tragedia, aunque sometiéndola a crítica. Así que después de estos años de tragedias denominadas por Sastre como *tragedias puras* —obras que fundamentalmente siguen la poética aristotélica— el autor es consciente de la importancia y la grandeza que sigue teniendo el género para manifestar sus preocupaciones en el contexto de lo que él considera una mala situación cultural. Ahora, con las nuevas circunstancias que vive la sociedad en los años sesenta, la nueva Europa, el militarismo, la economía, el mundo entero, nuestro autor tiene otro punto de vista que cree debe ser adoptado por la tragedia moderna. Sastre comprende que aquella *tragedia pura* resulta pueril e incapaz de plasmar las preocupaciones de la sociedad en el siglo XX. Así el autor está convencido de postular una ideología dramática evolucionada que puede situar entre tres vértices, que serán la política, la tragedia existencial y el arte puro como juego.

Los elementos adoptados por Sastre para alejarse de lo clásico y de lo tradicional consisten en una forma nueva de la estructura dramática, en la que se destaca la aparición de un personaje, individual en la mayoría de los casos o colectivo en algunas ocasiones, que desempeña un papel de héroe trágico-complejo, diferente de los anteriores. También se produce una novedad en el uso del lenguaje, que presenta más registros, incluido el vulgar, con expresiones de la marginalidad. La música y los efectos sonoros así como proyecciones y canciones toman parte muy significativa. Es llamativa también la incorporación del mismo autor, en algunas obras, en el juego teatral para justificar el desenlace escénico. Todo ello sin renunciar a planteamientos estéticos donde la imaginación cumple su función.

A primera vista, la nueva línea dramática que persigue el dramaturgo en su profundo sentido, es un rechazo de algunas condiciones aristotélicas que condenan el género, y

una aplicación libre de cambios en cuando vea el autor necesario. En el segundo lugar la Tragedia Compleja es una superación mediante una tragedia moderna de formas como el teatro épico brechtiano y del absurdo beckettiano, así como del teatro documental de Peter Weiss y del teatro de vanguardia de Valle Inclán.

Tanto a partir de las ideas de Sastre estudiadas en el segundo capítulo como tras el resultado del análisis de las tres obras, *La sangre y la ceniza*, *Crónicas romanas* y *El camarada oscuro*, se ha constatado los rasgos esenciales de la Tragedia Compleja, que reducimos a los siguientes puntos:

- El carácter comprometido, mostrado por Sastre a lo largo de su obra dramática, llega a una peculiar y destacada presencia en la Tragedia Compleja.
- El dramaturgo provoca un efecto distanciador a través de varios instrumentos dramáticos que él califica como “estética del bomerang” (de forma poco tímida en *La sangre y la ceniza* pero muy influyente en *Crónicas romanas* y *El camarada oscuro* intensificada por la aparición del autor como personaje en su obra), todo esto con objeto de impedir la ilusión de la realidad y evitar que el espectador se identifique con las figuras dramáticas. En esta tragedia encontramos carteles que adelantan al receptor el desenvolvimiento de los acontecimientos; también proyecciones y apartes, en los que muchas veces las figuras se dirigen al público para hacerlo copartícipe en la acción escénica. Todo esto junto con música, la gestualidad, y formas narrativas de contar la historia.
- Tal vez la figura del héroe trágico-complejo es lo más modificado, operando cambios esenciales, ideológicos, físicos y morales discrepantes de los de los héroes clásicos. El héroe en la Tragedia Compleja es un ser humano, con aspiraciones como la de la libertad, que piensa, siente, se comporta. Protesta, rompe con el poder. Aunque está lleno de debilidad, y presenta algún defecto físico, es capaz de luchar hasta el final: lo condenan, lo sujetan, pero no se rinde, su moral no le permite abandonar sus principios, para defender los cuales ha nacido. Lo grotesco y lo irrisorio son caracteres fundamentales de este héroe a pesar de su seriedad. Así el personaje combina la tristeza y la alegría. Sus palabras hacen al receptor que se acerque y se distancie de la acción; sentir su problema y procesarlo reflexivamente; reír, pero con ojos lagrimosos. La obra *La sangre y la ceniza* nos presenta al personaje renacentista Miguel Servet como héroe individual luchando contra la Inquisición, que permite la comparación con

el mismo Sastre como intelectual enfrentado al franquismo. *Crónicas romanas* presenta, yendo a lo más lejano de la Historia, dos modelos del héroe trágico-complejo, el individual representado por Viriato en la primera parte y el conjunto de los numantinos en la segunda. Los dos modelos demuestran el mismo carácter tanto en la debilidad y la incapacidad ante las fuerzas mayores, como en sus posturas en el desafío y la confrontación. *El camarada oscuro* presenta al héroe contemporáneo con sus preocupaciones políticas encarnadas por un comunista español, que nos permite otra vez la comparación con el dramaturgo en muchas situaciones.

- El carácter narrativo del teatro épico de Brecht está presente en este tipo de tragedia. Aquí la narración se da a través del código verbal y/o extraverbal, con carteles o proyecciones en estos casos. La forma narrativa en la Tragedia Compleja funciona como un hilo conductor de los eslabones del drama hacia su final. En realidad las tres obras analizadas son biografías, del médico Servet, del pueblo de Numancia, que representan historias reales, mientras que en la tercera obra tenemos la biografía de un personaje imaginario pero muy similar al hombre del siglo XX.
- En el factor lingüístico de la Tragedia compleja se nota gran libertad del lenguaje, que rompe significativamente las reglas del decoro del discurso. Empleado como irrisorio, aparece un lenguaje vulgar e incluso marginal como el caló y el éusquera, que aporta la voz de parte del pueblo desatendido por las voces dominantes en la sociedad. El lenguaje tomado del discurso cotidiano, con tacos y expresiones malsonantes, es muy común.

Además de estos rasgos fundamentales procurados por el autor en su Tragedia Compleja, hay otros caracteres también generales que podemos resumir en: la estructura fragmentada en cuadros, salvo en algunos dramas; cada uno de los cuadros lleva su título y presenta una relativa unidad; la existencia de un prólogo y un epílogo suele servir para encuadrar la acción y contribuir la explicación del inicio y del final; la presencia del dramaturgo en algunas dramas, participando en la acción, llama la atención sobre el carácter de ficción dramática que tiene lo presentado al espectador, y marca el desenlace.

En el último capítulo de esta tesis se ha completado el estudio con la consideración del conjunto de las tragedias complejas que hemos cifrado en el número de 16 obras, y

se ha ampliado la atención también a sus puestas en escena en aquellos casos en que estas obras hayan sido representadas.

Tomando en cuenta el argumento de cada obra, su estructura y otras características, se ha comprobado la variedad de opciones desplegada por el dramaturgo durante un periodo de unos treinta años dentro de lo concebido como Tragedia Compleja. Se corroboran las preocupaciones, el tratamiento de los temas y los recursos técnico-dramatúrgicos que se han descrito y explicado en los capítulos anteriores.

Al revisar un periodo de tiempo más amplio y un mayor número de obras aparecidas en el transcurso del mismo, se ha podido ver también la evolución de la recepción crítica de las mismas.

Un aspecto ineludible de la recepción es la puesta en escena con todo lo que conlleva, fundamentalmente la opinión vertida por la crítica a partir de la visualización de las obras, y la respuesta del público. Esta recepción redundante en la difusión y circulación de los propios textos.

Diez de las obras consideradas se han estrenado con suficiente garantía de difusión, algunas de ellas por teatros institucionales. Algunas de las consideradas como no estrenadas, han sido representadas no obstante por grupos aficionados o, como en el caso de *Askatasuna*, que ha tenido una versión televisiva en países escandinavos.

A pesar de la idea circulante de que Alfonso Sastre es un autor marginado, estos estrenos deberían matizar esta afirmación, sobre todo porque en el ámbito de la creación dramática es general el desconocimiento de los autores fuera de los círculos académicos y de los escasos aficionados al teatro. De Sastre se puede decir que la crítica en general ha valorado positivamente su producción y su puesta en escena aunque no siempre haya alcanzado el éxito de público que merecía. En especial *La sangre y la ceniza*, *La taberna fantástica*, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, *Los últimos días de Emmanuel Kant*, y *¿Dónde estás, Ulalume dónde estás?*, en el caso de que no hayan acrecentado la asistencia del público al teatro, al menos ha renovado el pulso y el interés del teatro de Sastre a la altura de nuevos tiempos tal como él pretendía. Algunas obras como *La sangre y la ceniza*, *La taberna fantástica*, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, forman parte de la literatura dramática más conocida desde las últimas décadas del siglo XX.

Este éxito, aunque la idea de éxito es relativo a los parámetros que se apliquen, se ha correspondido con la intención del autor de desarrollar una forma dramática renovada —por la visión realista e imaginativa y la adopción de un nuevo lenguaje— que sin dar

la espalda a la tradición suscite el debate ideológico a la altura de la complejidad de los problemas contemporáneos.

BIBLIOGRAFÍA DE ALFONSO SASTRE Y REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA DE ALFONSO SASTRE*

Obras escritas en fecha incierta.

— *La locura de Susana* (en colaboración con Alfonso Paso). (Inédito).

— *Los crímenes del Zorro* (en colaboración con Alfonso Paso, Enrique Cerro, Carlos José Costas). (Inédito).

Escrita entre 1939-1943.

— *Otra vez el Campanero*, adaptación de una novela de Edgar Wallace (en colaboración con Alfonso Paso, Enrique Cerro, Carlos José Costas). (Inédito).

Escrita entre 1939-1943.

— *Un claro de luna* (en colaboración con Alfonso Paso). (Inédito).

Escrita entre 1939-1943.

— *Los muertos no están aquí* (en colaboración con Alfonso Paso). (Inédito).

Escrita entre 1939-1943.

— *Gran borrasca* (en colaboración con Alfonso Paso). (Inédito).

Escrita entre 1939-1943.

— *La sombra encarcelada*. (Inédito).

*Las referencias, sobre todo de obras no publicadas, están tomadas de varias fuentes a partir de la investigación del profesor de la Universidad de Murcia: Alfonso Sastre, *La taberna fantástica*, edición, introducción y notas de Mariano de Paco, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, Murcia, 1983. *Alfonso Sastre*, ed. de Mariano de Paco, Universidad de Murcia, Murcia, 1993, págs. 211-225. Mariano de Paco, "Bio-Bibliografía de Alfonso Sastre", Alfonso Sastre, *Los hombres y sus sombras*, ed. de Mariano de Paco, Universidad De Murcia, 1988, págs. 15-24. Y el sitio de <http://www.sastre-forest.com/>

— *Comedia sonámbula* (en colaboración con Medardo Fraile), en *Teatro de vanguardia. Quince obras de Arte Nuevo*, Madrid, Permán, 1949. También en *Arte Teatral*, nº 1, otoño 1987.

Escrita en 1945.

Sin estrenar.

— *Ha sonado la muerte* (en colaboración con Medardo Fraile), en *Teatro de vanguardia. Quince obras de Arte Nuevo*, Madrid, Permán, 1949.

Escrita en 1946.

Estrenada por Arte Nuevo en el Teatro Infanta Beatriz, el 11 de Abril en Madrid, 1946.

— *Uranio 235*, en *Teatro de vanguardia. Quince obras de Arte Nuevo*, Madrid, Permán, 1949.

Escrita en 1946.

Estrenada por Arte Nuevo en el Teatro Infanta Beatriz el 31 de enero en Madrid, 1946.

— *Cargamento de sueños*, en *Teatro de vanguardia. Quince obras de Arte Nuevo*, Madrid, Permán, 1949.

Escrita en 1946.

Estrenada por Arte Nuevo en Madrid, 1948.

— *Prólogo patético*, en *Teatro de vanguardia. Quince obras de Arte Nuevo*, Madrid, Permán, 1949.

Escrita en 1949 y reelaborada en 1953.

Sin estrenar.

— *El cobarde* (traducción y adaptación de la obra de Lenormand del mismo título). (Texto perdido).

Escrita en 1950.

Estrenada en 1950.

— *El cubo de la basura*, en *Tres dramas españoles*, Paris, Librairie du Globe, 1965.

Escrita entre 1950-1951.

Estrenada en la Universidad Obrera de Ginebra, 1966.

— *El tiempo es un sueño* (traducción y adaptación de la obra de Lenormand del mismo título). (Texto perdido).

Escrita en 1951.

Estrenada en 1951.

— *Escuadra hacia la muerte*, en Alfonso Sastre, *Obras completas*, tomo I (Teatro), Madrid, Aguilar, 1967.

Escrita entre 1951-1952.

Estrenada por el Teatro Popular Universitario, dirigido por Gustavo Pérez Puig, en Madrid, 1953.

— *El pan de todos*, en Alfonso Sastre, *Obras completas*, tomo I (Teatro), Madrid, Aguilar, 1967.

Escrita entre 1952-1953 y reelaborada en 1957.

Estrenada por Adolfo Marsillach en Barcelona, 1957.

— *La mordaza*, en Alfonso Sastre, *Obras completas*, tomo I (Teatro), Madrid, Aguilar, 1967.

Escrita entre 1953-1954

Estrenada por la Nueva Compañía Dramática, dirigida por José María de Quinto, en Madrid, 1954.

— *Tierra roja*, en Alfonso Sastre, *Obras completas*, tomo I (Teatro), Madrid, Aguilar, 1967.

Escrita en 1954 y reelaborada en 1956.

Estrenada en Montevideo.

— *Ana Kleiber*, en Alfonso Sastre, *Obras completas*, tomo I (Teatro), Madrid, Aguilar, 1967.

Escrita en 1955.

Estrenada en Atenas, 1960.

— *La sangre de Dios*, en Alfonso Sastre, *Obras completas*, tomo I (Teatro), Madrid, Aguilar, 1967.

Escrita en 1955.

Estrenada por Teatro de Arte, dirigida por Alberto González Vergel, en Valencia, 1955.

— *Muerte en el barrio*, en Alfonso Sastre, *Obras completas*, tomo I (Teatro), Madrid, Aguilar, 1967.

Escrita entre 1955-1956.

Estrenada por el TEU del Colegio Mayor Francisco Franco en Madrid, 1959.

— *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, en Alfonso Sastre, *Obras completas*, tomo I (Teatro), Madrid, Aguilar, 1967.

Escrita en 1955.

Estrenada por el grupo «Bululú» en Madrid, 1965.

— *El cuervo*, en Alfonso Sastre, *Obras completas*, tomo I (Teatro), Madrid, Aguilar, 1967.

Escrita en 1956.

Estrenada por la Compañía del Teatro Nacional «María Guerrero», en Madrid, 1957.

— *Medea* (adaptación de la obra de Eurípides). (Editado).

Escrita 1958.

Estrenada por la compañía Lope de Vega en Barcelona, 1958.

— *Asalto nocturno*, en Alfonso Sastre, *Obras completas*, tomo I, (Teatro), Madrid, Aguilar, 1967.

Escrita entre 1958-1959.

Estrenada en el Teatro Club Iber de Barcelona, 1965.

— *En la red*, en Alfonso Sastre, *Obras completas*, tomo I (Teatro), Madrid, Aguilar, 1967.

Escrita en 1959.

Estrenada por el Grupo de Teatro Realista en el Teatro Recoletos en Madrid, el 8 de marzo de 1961.

— *La cornada*, en *Tres dramas españoles*, Paris, Librairie du Globe, colección Ebro, serie-teatro, 1965.

Escrita en 1959.

Estrenada por Adolfo Marsillach en Madrid, 1960.

— *La dama del mar* (adaptación de la obra de Ibsen). (Editado).

Escrita 1960.

— *Oficio de tinieblas*, en *Tres dramas españoles*, Paris, Librairie du Globe, colección Ebro, serie-teatro, 1965. (Bajo el título *Por la noche*).

Escrita entre 1960-1962.

Estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid, el día 8 de 1967.

— *El circulito de tiza o Historia de una muñeca abandonada*, en Alfonso Sastre, *Obras completas*, tomo I, (Teatro), Madrid, Aguilar, 1967.

Escrita en 1962.

La segunda parte de este «intento de teatro infantil» («Pleito de la muñeca abandonada») se representó en Alicante en 1969, y luego en diversos lugares de Europa. La estrenó Strehler en el Piccolo de Milán, Italia, 1976.

— *Los acreedores* (adaptación de la obra de Strindberg). (Editado).

Escrita en 1962.

Estrenada en Madrid, 1962.

— *Mulato* (adaptación de la obra de Langston Hughes). (Editado).

Escrita en 1963.

Estrenada en Madrid, 1963.

— *M.S.V. (O La sangre y la ceniza)*, *Pipirijaina-Textos*, nº 1, 1976.

Escrita entre 1962-1965.

Estreno:

1.- por el colectivo «El Búho», en la Sala Villarroel de Barcelona, 1976.

2.- por el colectivo «El Búho» en la Sala Cadarso de Madrid, el 6 de diciembre de 1977.

Ficha artística: Autoría: Alfonso Sastre. Dirección: el colectivo. Escenografía, vestuario y música: el colectivo. Intérpretes: Juan Margallo, Gerardo Vera, Abel Vitón, Petri Martínez, Juan Antonio Díaz, Luis Matilla, Santiago Ramos y Pedro Ojesto.

Crítica:

- (1977), “Estreno *La sangre y la ceniza*, de Alfonso Sastre”, *El País*, 7-12-1977.

- (1977), “*La sangre y la ceniza*, de Alfonso Sastre, en la Sala Cadarso”, *ABC*, 8-12-1977.

— *El banquete*, Bilbao, Hiru, 1991.

Escrita en 1965.

Sin estrenar.

— *La taberna fantástica*, Murcia, Universidad, Cuadernos de la Cátedra de Teatro, 1983.

Escrita en 1966.

Estreno:

En el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 23 de septiembre de 1985.

Ficha artística: Autoría: Alfonso Sastre. Dirección: Gerardo Malla. Escenografía: Rafael Palermo. Vestuario: Peris. Intérpretes: Leo Vilar, Miguel Nieto, Mauro Muñoz, Félix Fernández, Rafael Álvarez (El Brujo), José Correa, Fulgencio Saturno, Francis García, Arturo Querejeta, Ramón Durán, Avelino Gánovas, Concha Rabal y Fernando Ransanz.

Crítica:

- Santiago Martín Bermúdez (1985), “*La taberna fantástica*. La difícil recuperación del Sainete”, *Reseña*, nº. 159, p. 24.
- Lorenzo López Sancho (1985), “*La taberna fantástica*, duro alarde realista de Alfonso Sastre”, *ABC*, 24-9-1985.
- Rosana Torres (1985), “Alfonso Sastre usa el lenguaje de los marginados de Madrid en su último estreno teatral”, *El País*, 24-9-1985.
- Rosana Torres (1986), “Rafael El Brujo: Es el último montaje de la tradición del teatro independiente”, *El País*, 10-03-1986.
- (1985), “La vuelta de Alfonso Sastre”, *Diario 16*, 6-10-1985.
- Eduardo Haro Tecglen (1985), “Un sainete bronco”, *El País*, 25-9-1985.
- María Teresa San Andrés (1985), “*La taberna fantástica*, de Alfonso Sastre”, *Hoja del Lunes*, 23-9-1985.
- Julia Arroyo (1985), “La importancia de texto en *La taberna fantástica*”, *Ya*, 29-9-1985.
- (1986), “Tres premios para *La taberna fantástica*, de Sastre”, *Ya*, 04-2-1986.
- Carlos Galindo (1986), “Reposición de *La taberna fantástica* en el Fuencarral”, *ABC*, 19-11-1986.
- F.B. (1986), “Cuatro compañías protagonizan una muestra del actual teatro español en Iberoamérica”, *Diario 16*, 24-3-1986.
- José Monleón (1986), “*La taberna fantástica*”, *Diario 16*, 30-11-1986.

- Pedro Barea (1987), “Aguafuerte de una marginación”, *Deia*, 19-08-1987.
- (1986), “Hoy se repone *La taberna fantástica* de Sastre”, *Ya*, 19-11-1986.
- (1986), “*La taberna fantástica* de Sastre, premio El Espectador y La Crítica”, *Diario 16*, 04-02-1986.
- (1985), “*La taberna fantástica*, hoy en el Círculo de Bellas Artes”, *ABC*, 23-09-1985.
- M.B. (1985), “Un brujo anda suelto”, *Cambio 16*, 28-10-1985.
- Fernando Bejarano (1985), “Alfonso Sastre: la obra es la reivindicación de una minoría”, *Diario 16*, 20-09-1985.
- Joaquín Fuertes (1987), “*La taberna fantástica*”, *El Comercio*, 31-07-1987.
- Carlos Bacigalupe (1987), “*La taberna fantástica*”, *El Correo*, 18-08-1987.
- A.P. (1987), “Hacer teatro es como trabajar de alfarero”, *El Comercio*, 31-07-1987.
- M. Izquierdo Vozmediano (1987), “La compañía de El Brujo representa *La taberna fantástica*”, *La Rioja*, 20-05-1987.
- Julio A. Máñez (1987), “Marginalidad de Sastre”, *Levante*, 01-05-1987.
- (1987), “*La taberna fantástica*, presenciada por 900 personas”, *La verdad*, 13-08-1987.
- Ramón Muro Gastañag (1987), “Bilbao despedirá de escena la obra *La taberna fantástica*”, *Marijaia*, 15-08-1987.
- Marina Barroso (1987), “*La taberna fantástica* y su brujo se despedirán en Bilbao de las carteleras”, *El Correo*, 15-08-1987.
- Félix Caicoya (1987), “*La taberna fantástica*: Una tragedia no tan fantástica”, *Nueva España*, ed. Oviedo, 26-05-1987.
- Roberto Ortega (1986), “*La taberna fantástica*, la subversión va por dentro”, *Campo Soriano*, ed. Soria, 07-08-1986.

- José Ferrandiz Casares (1986), “*La taberna fantástica*: Un poblado escenario”, *Información*, 13-02-1986.
- (1986), “*La taberna fantástica* en el Carlos III, los próximos 14 y 15”, *La Tribuna*, ed. Albacete, 13-02-1986.
- Jacobo Fernández Aguilar (1986), “*La taberna fantástica*, otra denuncia más”, *La Verdad*, 09-02-1986.
- Antonio López (1986), “Está en crisis la sociedad, no el teatro”, *La Verdad*, 07-02-1986.
- Pedro Barea (1986), “Éxitos”, *Deia*, 27-08-1986.
- Fernando Herrero (1986), “*La taberna fantástica*, de Alfonso Sastre”, *El Norte de Castilla*, 19-08-1986.
- M.E. (1986), “*La taberna fantástica*, estrenada ayer en Donostia”, *Deia*, 24-07-1986.
- J.A.B. (1986), “El gran reto literario de Alfonso Sastre”, *La Vanguardia*, ed. Barcelona, 30-04-1986.
- Juan Luis Mira (1986), “Una *taberna fantástica* muy real”, *La Verdad*, 06-09-1986.
- (1987), “Finalizan las representaciones de *La taberna fantástica*”, *Faro de Vigo*, 09-08-1987.
- (1986), “Clausurado con *La taberna fantástica* de Alfonso Sastre”, *Diario Palentino*, 19-05-1986.
- (1986), “Buena representación de *La taberna fantástica*”, *El Diario de Ávila*, 09-08-1986.
- Carlos Bacigalupe (1986), “*La taberna fantástica*”, *El Correo*, 16-08-1986.
- (1986), “*La taberna fantástica* hoy, en el VII Encuentro de Teatro”, *Información*, 04-09-1986.

- (1986), “El sábado, representación *La taberna fantástica*”, *La Gaceta*, 07-08-1986.
- R.G.M. (1986), “*La taberna fantástica*, crudo realismo social”, *Faro de Vigo*, 06-08-1986.
- (1986), “*La taberna fantástica* tres días en el Gayarre”, *Navarra Hoy*, 01-08-1986.
- (1986), “La obra de Alfonso Sastre *La taberna fantástica* dentro de la programación de Estival 86”, *Campos Soriano*, ed. Soria, 05-08-1986.
- Francisco Barrasa (1986), “*La taberna fantástica*, un sainete costumbrista de Alfonso Sastre”, *El Norte de Castilla*, 26-08-1986.
- A.A. (1986), “Extraordinaria interpretación de Rafael Álvarez en el papel principal”, *Diario de Burgos*, 09-08-1986.

— *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat (Marat/Sade)* (adaptación de la obra de Peter Weiss). (Editado).

Escrita en 1966. Con seudónimo de Salvador Moreno Zarza, por no permitirle la censura utilizar su nombre.

Estrenada en Barcelona, 1968.

— *A puerta cerrada* (adaptación de la obra de Sartre). (Editado).

Escrita en 1967.

Estrenada en Madrid, 1968.

— *La puta respetosa* (Sartre, traducción).

Escrita en 1967.

Estrenada en Madrid, 1968.

— *Crónicas romanas*, en Magda Rugerri Marchetti: Alfonso Sastre, *M.S.V. (O La sangre y la ceniza)-Crónicas romanas*, Madrid, Cátedra, 1979.

Escrita en 1968.

Estreno:

- 1- por Compagnie Théâtre à Brest, con la traducción francesa, bajo el título *Chroniques romaines*, dirigida por Bernard Lotti, en Palais de Artes et de la Culture (Brest-France) en el 28-11-1978.
- 2- por Théâtre de l'Instant, dirigida por Bernard Lotti, en el Théâtre de la Parcheminerie (Rennes-France) el 28-11-1979.
- 3- por el Théâtre de l'Instant, en Palais des Congrès de Champfleury, en el Festival de Aviñón en 10-7-1981.
- 4- por el Grupo de Teatro Andrés Guerra en el Castillo Árabe de Aroche, en Huelva, el 6 de octubre de 1988.

Ficha artística: autoría: Alfonso Sastre. Dirección escénica: Antonio Muñoz Carrasco.

Crítica:

- (1988) “El grupo ‘Andrés guerra’ interpretó con éxito en Aroche”, *Huelva*, 7-10-1988.

— *Las moscas* (adaptación de la obra de Sartre). (Editado).

Escrita en 1968.

Estrenada en Madrid, 1970.

— *Los secuestrados de Altona* (adaptación de la obra de Sartre). (Editado).

Escrita en 1968.

Estrenada en Madrid, 1972.

— *Muertos sin sepultura* (adaptación de la obra de Sartre). (Editado).

Escrita en 1968.

— *Las troyanas* (adaptación de la obra de Sartre). (Editado).

Escrita en 1968.

— *Melodrama*, en *Camp de l'Arpa*, nº 1, mayo, 1972.

Escrita en 1969.

Sin estrenar.

— *Rosas rojas para mí* (adaptación de la obra de O' Casey). (Editado).

Escrita en 1969.

Estrenada en Madrid, 1969.

— *Trotsky en el exilio*, (adaptación de la obra de Peter Weiss, en colaboración con Pablo Sorozábal)

Escrita en 1969.

— *Ejercicios de terror*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1973.

Escrita en 1969-1970.

Estreno:

- 1- En el Teatro Barrio Trastevere, Roma, por la Cooperativa Teatral Archipiélago.
Traducción: María Luisa Aguirre, 1978.

Crítica:

-José Luis Gotor (1978), “Alfonso Sastre estrena en Roma sus *Ejercicios de Terror*”, *El país*, 1-4-1978.

2- Estrenada en parte, junto con *Las cintas magnéticas*, con el título de *Terrores nocturnas*, por la Compañía Julián Romea, Murcia, 1981.

3- Estrenada el 18 de octubre de 2001 en el Udal de Pasaia (Guipúzcoa).

Ficha artística.- Autoría: Alfonso Sastre. Producción: Topo. Dirección: Miguel Galindo. Escenografía: Sergio Díez. Intérpretes: Alizia Otxoa, Fermín Sanles, May Gorostiaga, Fátima Rodríguez y Karlota Pérez.

— *Liola* (adaptación de la obra de Pirandello), (editado con el título de *Amores sicilianos*, 2003).

Escrita en 1970.

— *El señor Mackinpott* (adaptación de la obra de Peter Weiss). (Editado).

Escrita en 1970.

— *Noches de huéspedes* (adaptación de la obra Peter Weiss). (Editado).

Escrita en 1970.

— *El seguro* (adaptación de la obra Peter Weiss). (Editado).

Escrita en 1970.

— *Las cintas magnéticas*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1973.

Escrita en 1971.

Retransmitida por France Culture, 1973. Estrenada en Lyon, 1973.

Estrenada junto con *Ejercicios de Terror*, con el título de *Terrores nocturnas*, por la Compañía Julián Romea, Murcia, 1981.

— *Askatasuna!*, Donostia, Hordago, 1979.

Escrita en 1971.

Emitida por televisión en varios países escandinavos, 1974.

— *Asalto a una ciudad* (adaptación de la obra de Lope de Vega, *El asalto de Matrique*). (Editado).

Escrita en 1971.

Estrenada en 1992.

— *El camarada oscuro*, Donostia, Hordago, 1979.

Escrita en 1972.

Estrenada por el grupo T.B.O. (Teatro de Barrio Obrero), en Madrid, a finales de la década de los setenta.

— *Hölderlin* (adaptación de la obra de Peter Weiss). (Editado).

Escrita en 1972.

— *Historia de Woyzeck* (adaptación de la obra de Büchner). (Editado).

Escrita en 1972.

Estrenada.

— *El escenario diabólico*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1973.

Escrita en 1973.

— *Irlanda, Irlanda!* (adaptación de la obra de O'Casey *La sombra de un guerrillero*).
(Editado).

Escrita en 1973.

— *Ahola no es de leil*, en Madrid, Colección La Farsa, Vox, 1980.

Escrita en 1974.

Estreno:

1. En francés, en Burdeos, 1979.
2. Estrenada en castellano, con un montaje de El Gayo Vallecano, dirigida por Juan Margallo, en Madrid, el 18 de octubre de 1979.

Ficha artística: Autoría: Alfonso Sastre. Dirección: Juan Margallo. Música: Luis Mendo y Luis Pastor. Intérpretes: Miguel Gallardo, Miguel Zúñiga, Alfonso Asenjo, Laurita Palacios, Mikel Elguezábal, Antonio Chaperó y Petra Martínez.

Crítica:

- Miguel Medina Vicario (1979), "El Gayo Vallecano y su primer canto estable. *Ahola no es de leil*", *Reseña*, 123, pp. 18-19, 1979.
- Manuel Gómez Ortiz (1979), "Farsa cruel y asainetada", *Ya*, 25-10-1979.
- "Gallo Vallecano estrena a Sastre", *Triunfo*, 03-11-1979.
- "Hay que destruir el fetichismo de los géneros", *Diario 16*, 03-11-1979.
- Eduardo Haro Tecglen (1979), "Cuento chino", *El País*, 03-10-1979.
- Rafael Gómez Parra, (1979), "Una tragedia sin importancia, sobre la guerra colonial", *Informaciones*, Madrid, 29-10-1979.

- Miguel Bilbatua (1979), “La gracia de la desgracia”, *Mundo Obrero*, 28-10-1979.
- “Marionetas y cursillos en El Gayo Vallecano”, *El País*, 27-10-1979.
- Ángel Laborda (1979), “*Ahola no es de leil*, de Alfonso Sastre”, *ABC*, 25-10-1979.
- “El Gayo Vallecano estrena una obra inédita de Alfonso Sastre”, *El País*, 25-10-1979.
- M.J.D. (1979), “Vuelve el Gayo Vallecano”, *Pueblo*, 09-10-1979.
- Carlos García Osuna (1979), “*Ahola no es de leil*”, *El Imparcial*, 04-11-1979.
- Fernando López Bejarano (1979), “*Ahola no es de leil*, primera obra de su Compañía Estable”, *Guía del Ocio*, 04-11-1979.
- Martín Iniesta (1979), “*Ahola no es de leil*”, *El Socialista*, 11-11-1979.
- Ángel Fernández-Santos (1979), “Auténtico teatro de izquierda”, *Diario 16*, 03-11-1979.
- Álvaro Ibernía (1979), “Un gran sainete pesimista y lúcido”, *Sábado Gráfico*, 14-11-1979.
- (1979), “Un estreno de Alfonso Sastre”, *Pueblo*, 02-11-1979.

— *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, en *Primer Acto*, nº 192, 1982.

Escrita en 1977-1978.

Estreno:

1. Con traducción italiana de M^a Luisa Aguirre d’ Amico, dirigida por Luigi Squarzina, Roma, 1979.
2. Por el Grupo de Acción Teatral (GAT), dirigida por Enric Flores, en Barcelona, 1979.
3. Por Societat Cooperativa Grup d’Acció G.A.T, en la sala Villarroel de Barcelona, 30 de abril de 1985.

Ficha artística: Autoría: Alfonso Sastre. Dirección: Enric Flores. Escenografía: Alfonso Flores. Intérpretes: Ramón Teixidor, M^a Josep Arenós, Minerva Álvarez, Inmaculada Alcántara, Pere Vidal, Pepe Miravete, Alfonso Flores, Tomas Vila y Teresa Vilardell.

Crítica:

- Joan de Sagarra (1985), “Sarcástica meditación”, *El País*, 02-05- 1985.
- Joan de Sagarra (1985), “Sarcástica meditación”, *El País*, 03-05- 1985.
- (1985), “*Tragedia fantástica de la gitana Celestina*”, *El Periódico*, 13-05-1985.
- Carlos Torre (1985), “*Tragedia fantástica de la gitana Celestina*”, *El Correo Catalán*, 07- 05- 1985.
- (1985), “Una Celestina sense alé tràgic”, *Avui*, 03-05-1985.
- Julio Barbero (1985), “*Tragedia fantástica de la gitana Celestina*”, *Las Provincias*, 01-02- 1986.
- Miguel Martín Rubí (1986), “Esquematizar *La Celestina*”, *Ideal*, 12-03-1986.
- Pedro Barea (1989), “*La Celestina como excusa*”, *Deia*, 08-12-1989.
- G.H.B. (1986), “*La Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, un Sastre ambiguo y difícil”, *Diario de Tarragona*, 26-04-1986.
- Carlos García Osuna (1985), “Las locurras de Sastre con *La Celestina*”, *Ya*, 01-08-1985.
- Andrés Amorós (1985), “Calixto, con colitis”, *Diario 16*, 01-08-1985.
- Eduardo Haro Tecglen (1985), “Cajón de Sastre”, *El País*, 01-08-1985.
- Lorenzo López Sancho (1985), “Desastre de *La Celestina*, de Sastre, en el Conde Duque”, *ABC*, 03-08-1985.
- Idoia Vallejo (1985), “GAT ofreció una historia de amor, represión y evasión”, *La Gaceta del Norte*, 06-12-1985.
- Patricia Gabancho (1985), “*La Celestina* de Sastre sirve de denuncia contra la represión”, *El Noticiero Universal*, 02-05-1985.

- Virginia Lavin (1986), “Versión de Sastre de *La Celestina*, experimento teatral y homenaje a Rojas”, *La Gaceta del Norte*, 18-02-1986.
- Jacinto Antón (1985), “*Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, de Alfonso Sastre, se estrenará en la Villarroel”, *El País*, 26-04-1985.
- (1985), “Estrena d'una obra d'Alfonso Sastre basada en *La Celestina*”, *Avui*, 26-04-1985.
- Jesús Parralejo (1985), “Alfonso Sastre ofrece una particular visión de *La Celestina*, situada en la actualidad”, *Diario 16*, 30-07-1985.
- Martín Rubi (1986), “El GAT de Sabadell presenta hoy una versión de Sastre sobre *La Celestina*”, *Ideal*, 08-03-1986.
- Arantza Furundarena (1986), “Una 'versión iconoclasta' de Sastre sobre *La Celestina* se estrena mañana en el Ayala”, *El Correo*, 18-02-1986.
- P. del Burgo (1986), “No hay delito en *La Celestina* de Sastre”, *Levante*, 14-02-1986.
- A. Alberdi (1986), “Una nueva Celestina para Calixto y Melibea”, *Deia*, 18-02-1986.
- R.V.M. (1986), “Las transgresiones de Sastre”, *Levante*, 31-01-1986.
- (1985), “Sastre rompe con una marginación secular”, *El Correo Catalán*, 02-05-1985.
- (1985), “El GAT estrena en España *La Celestina* de Sastre”, *El Periódico*, 28-04-1985.
- S.E. (1985), “*La Celestina* de Alfonso Sastre se presenta hoy en Madrid”, *ABC*, 30-07-1985.
- Javier Parra (1985), “Los ecos de la violencia en el País Vasco”, *Ya*, 01-08-1985.
- (1985), “Estreno en Madrid de una tragedia de Alfonso Sastre sobre *La Celestina*”, *El País*, 30-07-1985.
- Manuel Pérez Bernal (1985), “El Castillo vuelve a ser escenario de obras teatrales”, *Huelva*, 19-08-1985.
- (1985), “La situación del euskera desvió el verdadero objeto del debate sobre el teatro en el País Vasco”, *El Diario Vasco*, 15-06-1985.

— *Análisis espectral de un Comando al servicio de la Revolución Proletaria*, Donostia, Hordago, 1979.

Escrita en 1978.

Sin estrenar.

— *Las guitarras de la vieja Izaskun*, en *Cuatro dramas vascos*, Bilbao, Hiru, 1993.

Escrita en 1979.

Sin estrenar.

— *El hijo único de Guillermo Tell*, en *Estreno IX*, 1, primavera 1983.

Escrita en 1980.

Sin estrenar.

— *Aventura en Euskadi*, en *Cuatro dramas vascos*, Bilbao, Hiru, 1993.

Escrita en 1982.

Sin estrenar.

— *Búnbury* (adaptación en forma de opereta de la obra de Oscar Wilde *La importancia de llamar Ernesto*). (Editado).

Escrita en 1983.

Sin estrenar.

— *Los hombres y sus sombras (Terroros y miserias del IV Reich)*, en *Antología Teatral Española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.

Escrita en 1983.

Estreno:

En el Centro Cultural Julián Besteiro de Leganés por el grupo Dramático Alcores, dirigido por César de Vicente Hernando, en Madrid, 7 de abril de 1991.

Ficha artística: Autoría: Alfonso Sastre. Dirección: César de Vicente Hernando. Escenografía: César de Vicente Hernando. Música: Santiago Viher. Intérpretes: Esther Rodríguez Caballero, Mariano García Espada, Rocío Castro Martínez, César de Vicente Hernando, José Benito del Pliego y Santiago Viher.

Crítica:

- (1991), “Alfonso Sastre: Lo hombres circulamos en la sociedad contemporánea con una sombra informática”, *Pedimos la Palabra*, ed. Madrid, 01-05-1991.

- (1991), “En torno al estado policía”, *El Mundo*, ed. Madrid, 24-04-1991.

— *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel*: (Basada lejanamente en *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara), en *Gestos*, nº 1, 1986.

Escrita en 1983.

Estreno:

Por The Workshop Theatre, dirigida por César Oliva, en la Universidad de Leeds, 1988.

— *El viaje infinito de Sancho Panza*, Bilbao, Hiru, 1991.

Escrita en 1984.

Estreno:

En el ciclo de Teatro Español Contemporáneo de la Exposición Universal de Sevilla, dirigida por Gustavo Pérez Puig, 1992.

Ficha artística: Autoría: Alfonso Sastre. Dirección: Gustavo Pérez Puig. Escenografía y vestuario: César Oliva. Iluminación: Manuel Gallardo y Fernando Gallardo. Música: Gregorio Gargía Segura. Intérpretes: Pedro Ruiz, Juan Llaneras, Francisco Camoiras, Silvia Lurueña, Carlos Bofill, Jesús Prieto, Maribel Romero, Antonio Campos, María Granell, Roxana Esteve, José María Vara, Lino Ferreira, Alberto Morate y Alfredo Morate.

Crítica:

- Santiago Aizarna (1992), “Farsa del caballero qui jotizado”, *El Diario Vasco*, ed. San Sebastián, 05-09-1992.

- Carlos Bacigalupe (1992), “El día cuando Sancho fue Quijote”, *El Correo*, ed. Bilbao, 12-09-1992.

- Juan Luis Pavón (1992), “Alfonso Sastre, caballero andante”, *ABC*, ed. Sevilla, 22-09-1992.

- Rafa Hernández (1992), “Un Sancho llamado Pedro”, *La Verdad*, ed. Alicante, 08-10-1992.
- Antonio Arco (1992), “Resucitó don Quijote”, *La Verdad*, ed. Murcia, 11-10-1992.
- Enrique Centeno (1992), “El desdichado viaje de Sancho”, *Diario 16*, 24-10-1992.
- Eduardo Haro-Tecglen (1992), “Otra vez”, *El País*, 24-10-1992.
- Lorenzo López Sancho (1992), “*El Viaje Infinito de Sancho Panza*, intento quijotesco”, *ABC*, 24-10-1992.
- Javier Villán (1992), “Pedro Ruiz contra Sancho”, *El Mundo*, 24-10-1992.
- Alberto de la Hera (1992), “Delicioso relato”, *Ya*, ed. Madrid, 26-10-1992.
- (1992), “Pedro Ruiz estrena en Madrid *El Viaje Infinito de Sancho Panza*”, *Ideal*, ed. Granada, 21-10-1992.
- Paloma Mozo (1992), “Estreno mañana, jueves, en Madrid de la obra *El Viaje Infinito de Sancho Panza*”, *El Diario Montañés*, ed. Santander, 21-10-1992.
- Arantza Furundarena (1992), “Llega a Sevilla la polémica obra de Alfonso Sastre sobre Sancho Panza”, *El Diario Montañés*, ed. Santander, 19-09-1992.
- (1992), “Pedro Ruiz es Sancho Panza con Sastre”, *Huelva*, ed. Huelva, 04-09-1992.
- Pepe Iglesias (1992), “La nueva travesura de Alfonso Sastre”, *El Correo*, ed. Andalucía, 19-09-1992.
- (1992), “Pedro Ruiz representa *El Viaje Infinito de Sancho Panza* en Albacete”, *La Tribuna*, ed. Albacete, 01-10-1992.
- A. Olaizola (1992), “Pedro Ruiz con *El Viaje Infinito De Sancho Panza* abre temporada en el Principal”, *Información*, ed. Alicante, 02-10-1992.
- Pirula Arderius (1992), “Pedro Ruiz asume a un escudero insólito en su primer papel en teatro de texto”, *Información*, ed. Alicante, 06-10-1992.

- Aurora Intxausti (1992), “Sancho Panza habla a favor de ETA en el nuevo estreno de Alfonso Sastre”, *El País*, 09-09-1992.
- Carlos Galindo (1992), “Pedro Ruiz, en la vida soy un poco quijote, pero también tengo mucho de Sancho”, *ABC*, 22-10-1992.
- Jesús de la Serna (1992), “Gaeta, no ETA”, *El País*, 13-09-1992.
- (1992), “*El viaje infinito de Sancho Panza* se estrena hoy en el Cervantes”, *La Voz de Almería*, 13-10-1992.
- D. M. (1992), “Pedro Ruiz trae hoy al Cervantes la obra *El viaje infinito de Sancho Panza*”, *La Voz de Almería*, 14-10-1992.
- J.A. González Carrera (1992), “Una comedia de Alfonso Sastre puede ver censurada su alusión a los presos vascos”, *El Correo*, 10-09-1992.
- J. I. Anguisola (1992), “Pedro Ruiz: Acepté el papel por ser un Sancho Panza idealista”, *El Diario Vasco*, 04-09-1992.
- (1992), “El otro Sancho Panza se representará en Albacete”, *La Tribuna*, ed. Albacete, 25-09-1992.
- Arantza Furundarena (1992), “Autocensurados textos del Sancho Panza de Sastre”, *El Diario Vasco*, 19-09-1992.
- Arantza Furundarena (1992), “La obra de Alfonso Sastre sobre Sancho Panza llega a la Expo con una frase en vasco autocensurada”, *Ideal*, ed. Granada, 19-09-1992.
- (1992), “Renfe deniega la subvención solicitada para *Viaje infinito de Sancho Panza*, de Sastre”, *El Correo*, 11-09-1992.
- EFE (1992), “Sastre estrena versión del *Quijote* con Pedro Ruiz como protagonista”, *El Correo Gallego*, 04-09-1992.
- Ignacio Marina (1992), “El actor Pedro Ruiz niega que en su última obra teatral se hable a favor de ETA”, *Alerta*, 10-09-1992.

- Begoña Piña (1992), “Pérez Puig critica a la Comunidad por no incluirle en el Festival de Otoño”, *Diario 16*, ed. Madrid, 21-10-1992.
- María del Mar Alba (1992), “Sastre llega a Sevilla con su quijotismo a cuestas”, *ABC*, ed. Sevilla, 19-09-1992.
- (1992), “La polémica rodea el estreno del Sancho Panza de Alfonso Sastre”, *El Periódico*, ed. Barcelona, 10-09-1992.
- Ignacio Marina (1992), “Polémica tras el estreno de *El viaje infinito de Sancho Panza*”, *El Día*, ed. Toledo, 10-09-1992.
- Amilibia (1992), “Lo de Pedro Ruiz, Massiel, Rafaella y el tebeo”, *ABC*, 26-10-1992.
- Antonio Arco (1992), “Pérez Puig: La polémica con Sastre es indignante”, *La Verdad*, ed. Alicante, 06-10-1992.
- Claudio J. Castillo (1992), “Marsillach y Pérez Puig niegan rotundamente que la obra de Sastre sea apología a ETA”, *ABC*, ed. Sevilla, 11-09-1992.
- Ana Garbati (1992), “Sastre retira la frase polémica de su Sancho Panza”, *El Periódico*, ed. Barcelona, 11-09-1992.
- (1992), “*El viaje infinito de Sancho Panza*, parada y fonda en Madrid”, *ABC*, ed. Madrid, 23-10-1992.
- Manuel Montero (1992), “Pedro Ruiz, Sancho y yo nos parecemos”, *El Periódico*, ed. Barcelona, 21-10-1992.
- Cristina Gil (1992), “Pedro Ruiz, un Sancho Panza soñador”, *Ya*, ed. Madrid, 21-10-1992.
- Aurora Intxausti (1992), “Sastre y Pérez Puig niegan que su obra contenga alabanzas a ETA”, *El País*, ed. San Sebastián, 10-09-1992.
- (1992), “Puntualizaciones de Gustavo Pérez Puig sobre la obra de Alfonso Sastre”, *ABC*, 11-09-1992.

- Andoni Alonso (1992), “Es ridículo buscar una intención política en mi Sancho Panza, afirma Alfonso Sastre”, *El Mundo*, ed. San Sebastián, 10-09-1992.
- Antonio Herce (1992), “El PP pide al fiscal general que investigue una obra de Sastre”, *Diario 16*, ed. Bilbao (Vizcaya), 10-09-1992.
- Alberto Fernández Torres (1992), “Un Sancho diferente”, *El Mundo*, ed. Madrid, 23-10-1992.
- Begoña Piña (1992), “Quijopanza y Sanchijote”, *Diario 16*, ed. Madrid, 23-10-1992.
- (1992), “El Sancho Panza, de Sastre, llega a Sevilla tras un azaroso encuentro”, *ABC*, ed. Sevilla, 19-09-1992.
- (1992), “*El viaje infinito de Sancho Panza* llega a la Expo”, *La Verdad*, ed. Alicante, 19-09-1992.
- José Esteban (1992), “Donde molinos, gigantes”, *El Mundo*, ed. Madrid, 13-09-1992.
- C.O. (1992), “Estreno en San Sebastián de *El viaje infinito de Sancho Panza*”, *ABC*, 06-09-1992.
- Antxon Galindez (1992), “¿Intentaría Don Quijote liberar a los presos de ETA?”, *Deia*, 12-09-1992.
- Itziar Pascual (1992), “Sancho Panza es el auténtico protagonista del *Quijote* de Sastre”, *El Mundo*, ed. Madrid, 21-10-1992.
- Paula Lara (1992), “Un Sancho Panza imposible”, *Córdoba*, ed. Córdoba, 16-10-1992.
- Paula Lara (1992), “La aventura de un Quijote llamado Sancho”, *Córdoba*, ed. Córdoba, 16-10-1992.
- Lorenzo López Sancho (1992), “Alfonso Sastre, entre la libertad y la censura”, *ABC*, ed. Madrid, 16-10-1992.

- Jesús Vigorra (1992), “Una bellaquería contra Cervantes”, *El Correo*, ed. Andalucía, 22-09-1992.
- Justo Ruiz (1992), “Estreno del viaje insólito de Alfonso Sastre a través de *El Quijote*”, *La Provincia*, ed. Las Palmas de Gran Canaria, 22-09-1992.
- Javier Martínez Reverte (1992), “El mentecato y sus secuaces”, *Faro de Vigo*, ed. Vigo, 12-09-1992.
- Justo Ruiz (1992), “Viaje insólito de Alfonso Sastre a través de *El Quijote*”, *Diari de Tarragona*, ed. Tarragona, 22-09-1992.
- (1992), “Patético Pedrito Ruiz, el mosqueo de un pseudo actor”, *El Correo*, ed. Andalucía, 25-09-1992.
- Pedro Barea (1992), “La paradoja del fantasioso / Pérez Puig cambiará las referencias a la amnistía presentes en la obra de Sastre, *El viaje infinito de Sancho Panza*”, *Deia*, 11-09-1992.
- Raúl del Pozo (1992), “Viaje infinito”, *Diario 16*, 11-09-1992.
- Carlos Galindo (1992), “Sancho Panza, en su viaje infinito, hace etapa en Madrid”, *ABC*, ed. Madrid, 16-10-1992.
- Lara Ripoll / José Ferrándiz Casares (1992), “Sastre: El Sancho de Pedro Ruiz no es el que había imaginado/ La seducción de *El Quijote*”, *Información*, ed. Alicante, 08-10-1992.
- Juan F. Palomo (1992), “La versión teatral de *El Quijote* de Alfonso Sastre, en San Sebastián”, *Diario 16*, ed. San Sebastián, 04-09-1992.

— *El cuento de la reforma o ¿Qué demonios está pasando aquí?*, en *Suplementos Anthoropos*, 30, enero 1992.

(Divertimiento escénico firmado como Salvador Moreno Zarza)

Escrita en 1984.

Sin estrenar.

— *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*. *El Público*, Teatro, nº 5, Madrid, 1989.

Escrita en 1985.

Estrenada en el Teatro María Guerrero de Madrid (Centro Dramático Nacional), con dirección de Josefina Molina, 21 de febrero 1990.

Ficha artística: Autoría: Alfonso Sastre. Dirección: Josefina Molina. Escenografía: José Duarte. Vestuario: Pedro Moreno. Intérpretes: Balbino Lacosta, José Pedro Carrión, Lola Herrera, Fermí Reixach, Paco Merino, Sara F. Ashton y José Emilio Cuesta.

Crítica:

- Manuel Montero (1990), “Lola Herrera y Josefina Molina volverán juntas al escenario”, *El Periódico*, 06-06-1990.
- Manuel Montero (1990), “El Centro Dramático Nacional inicia la temporada con *Los últimos días de Emmanuel Kant*, de Alfonso Sastre”, *La Voz de Asturias*, 10-01-1990.
- (1990), “Una obra para el olvido”, *El Adelantado*, ed. Segovia, 12-02-1990.
- Imagen Press (1989), “*Los últimos días de Emmanuel Kant*, en el CDN”, *Navarra Hoy*, ed. Pamplona, 12-01-1989.
- Begoña Piña (1990), “Biografía de la vejez”, *Diario 16*, 16-02-1990.
- Rosana Torres (1990), “El arte de lo intolerable”, *El País*, 16-02-1990.
- Miguel Bayón (1990), “El regreso de Sastre”, *El Mundo*, 16-02-1990.
- Carlos Galindo (1990), “Alfonso Sastre investiga el pensamiento de Kant a través de la fantasía de Hoffmann”, *ABC*, 18-02-1990.
- Emilia Lahera (1990), “Sastre analiza los últimos días de Kant en el teatro María Guerrero”, *El Independiente*, 20-02-1990.
- Eduardo Galán (1990), “Recital de Carrión”, *Ya*, 22-02-1990.

- Lorenzo López Sancho (1990), “*Los últimos días de Emmanuel Kant*”, *ABC*, 23-02-1990.
- Eduardo Haro Tecglen (1990), “Abominable senilidad”, *El País*, 23-02-1990.
- José Monleón (1990), “La vuelta de Alfonso Sastre”, *Diario 16*, 23-02-1990.
- Florentino López Negrín (1990), “El Kant de Sastre: una elogiabile labor de conjunto”, *El Independiente*, 23-02-1990.
- Lorenzo López Sancho (1990), “El ‘Kant-Hoffmann’ de Sastre, trabajo interesante”, *ABC*, 23-02-1990.
- Javier Villán (1990), “Alfonso Sastre: ¿En la red?”, *El Independiente*, 24-02-1990.
- (1990), “Kant”, *ABC*, 26-02-1990.
- (1999), “*Los últimos días de Emmanuel Kant*”, *El País*, 04-03-1999.
- Begoña Piña (1990), “Una batalla perdida”, *Diario 16*, 09-03-1990.
- Juan Carlos Avilés (1990), “*Los últimos días de Emmanuel Kant* contados por Ernesto Teodor Amadeo Hoffmann”, *Diario 16*, 09-03-1990.
- Alberto Fernández Torres (1990), “*Los últimos días de Emmanuel Kant*”, *El Mundo*, 09-03-1990.
- Fernando Lázaro Carreter (1990), “Una tragedia de la senilidad”, *ABC*, 22-04-1990.
- Fernando Lázaro Carreter (1990), “La muerte de Kant”, *ABC*, 29-04-1990.

— *Detrás de algunas puertas o La columna infame* publicada en *Cuatro dramas vascos*, Bilbao, Hiru, 1993.

Escrita en 1986.

Sin estrenar.

— *Revelaciones inesperadas sobre Moisés*. Bilbao, Hiru, 1991.

Escrita en 1988.

Sin estrenar.

— *El asalto de Mastrique*, (adaptación de la obra de Lope de Vega),

Escrita en 1988.

— *Historia de Woyzeek*, (adaptación de la obra de Büchner), Bilbao, Hiru, 1989.

Escrita en 1989.

Estrenada en 1989.

— *Demasiado tarde para Filoctetes*. Bilbao, Hiru, 1990.

Escrita en 1989.

Sin estrenar.

— *Drama titulado A*, en *Art Teatral*, nº 5, 1993.

Escrita en 1990.

— *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, Bilbao, Hiru, 1990.

Escrita en 1990.

Estreno:

Por Eolo Teatro, dirigida por Konrad Zschiedrich, en Alicante, 1994.

Ficha artística: Autoría: Alfonso Sastre. Dirección: Konrad Zschiedrich. Escenografía: Konrad Zschiedrich. Vestuario: Maribel Belategi. Iluminación: Alberto Lebrancón. Intérpretes: Paco Obregón, Zutoia Alarcia, Pedro Luke y Luis Blázquez. Estreno: 8 de octubre de 1994 en el Paraninfo Universidad de Alicante, dentro de la II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante

Crítica:

- José Ferrándiz Casares (1994), "Calidad poco frecuente", *Información*, ed. Alicante, 10-10-1994.

- Antonio Arco (1994), “¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?, excelente Sastre”, *La Verdad*, ed. Alicante, 12-10-1994.
- Pedro Barea (1993), “Merece la pena”, *Deia*, ed. Bilbao (Vizcaya), 13-10-1994.
- Javier A. Alvarado (1994), “¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?”, *Egunkaria*, ed. Andoain, 18-11-1994.
- Carlos Bacigalupe (1994), “Filadelfia de nunca jamás”, *El Correo*, ed. Bilbao, 13-10-1994.
- Roberto Herrero (1995), “Tragedia para un viaje circular”, *El Diario Vasco*, ed. San Sebastián, 14-01-1995.
- Pedro Izura (1995), “¿Dónde estabas?”, *Diario de Navarra*, ed. Pamplona, 12-08-1995.
- José María Moreno (1995), “Interpretación pura y dura”, *Diario de Noticias*, ed. Pamplona, 12-08-1995.
- Fernando Caballero (1994), “Un ensayo dramático de Allan Poe”, *El Norte de Castilla*, ed. Valladolid, 13-10-1994.
- (1994), “¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?”, *El Mundo*, ed. País Vasco, 08-10-1994.
- Xabi Puerta / Julio Cortázar / Edgar Allan Poe (1994), “¿Dónde estás, Alfonso Sastre, dónde estás? / Acerca de Ulalume / De 'Marginalia'”, *El Mundo*, ed. País Vasco, 08-10-1994.
- Alfonso Sastre (1994), “Nunca llegaría a Fordham”, *El Mundo*, ed. País Vasco, 08-10-1994.
- (1994), “Cómo fue la patética muerte del poeta”, *El Mundo*, ed. País Vasco, 08-10-1994.
- Emile Hennequin / José Luis Borges (1994), “Sobre la vida de Edgar Allan Poe / Edgar Allan Poe”, *El Mundo*, ed. País Vasco, 08-10-1994.
- Julio Cortázar (1994), “La página en blanco”, *El Mundo*, ed. País Vasco, 08-10-1994.
- Eva Larrauri (1994), “Alfonso Sastre. Historias sobre la soledad”, *El País*, ed. Madrid, 09-10-1994.
- Enrique Centeno (1994), “El testamento de Sastre”, *Diario 16*, ed. Madrid, 10-10-1994.
- (1994), “¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?”, *Deia*, ed. Bilbao (Vizcaya), 16-11-1994.

- Roberto Herrero (1995), “Alfonso Sastre: ‘Con mi obra desmiento mi imagen’/ Eolo 'resucita' a Alfonso Sastre”, *El Diario Vasco*, ed. San Sebastián, 12-01-1995.

- Javier Villán (1994), “Tragedia pura en el último Alfonso Sastre”, *El Mundo*, 13-10-1994.

— *Teoría de las catástrofes*, Hondarribia, Hiru, 1995.

Escrita en 1993.

— *Lluvia de ángeles sobre París*, Hondarribia, Hiru, 1995.

Escrita en 1994.

Estrenada por el grupo «Bululú» en Madrid, 2012.

— *Los dioses y los cuernos* (adaptación de la obra *Anfitrión* de Plauto), Hondarribia, Hiru, 1995.

Escrita en 1995.

Estrenada por producciones «Ñ», dirigida por Etlvino Vázquez, en el Teatro Principal de Alicante, 1995.

— *Los crímenes extraños* (Trilogía)

• *¡Han matado a Prokopius!*, Hondarribia, Hiru, 1996.

• *Crimen al otro lado del espejo*, Hondarribia, Hiru, 1998.

• *El asesinato de la luna llena*, Hondarribia, Hiru, 1998.

Escrita en 1996.

¡Han matado a Prokopius!, Estrenada en el Teatro principal de San Sebastian, dirigida por Francisco Vidal, 2007.

Estrenada en el Festival Internacional de Teatro y Danza de Badajoz por la compañía madrileña Justo Alonso en el Teatro López de Ayala, dirigida por Francisco Vidal, 2014.

— *Alfonso Sastre se suicida*, Hondarribia, Hiru, 2008.

Escrita en 1997.

— *Drama titulado No*, AA. VV., *La confesión*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2001.

Escrita en 2001.

— *Diálogo para un teatro vertebral*, Hondarribia, Hiru, 2002.

Escrita en 2002.

— *El nuevo cerco de Numancia*, Hondarribia, Hiru, 2002.

Escrita en 2002.

— *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm*, Hondarribia, Hiru, 2006.

Escrita en 2006.

— *Teatro escogido I.-II. Asociación de Autores de Teatro*

Escrita en 2006-2007.

— *Los misterios de Henrik Ibsen*. (Inédito).

Escrita en 2007.

— *Terrible crimen en una tragedia de Shakespeare*. (Inédito).

Escrita en 2008.

— *Las últimas aventuras de Isidro Rodes y Pepita Lujan*. (Inédito).

Escrita en 2008

— *Lope de Aguirre que estás en los infiernos*. (Inédito).

Escrita en 2008

— *Las noches del fin del mundo*. (Inédito).

Escrita en 2009

Narrativa

- *Las noches lúgubres*, Madrid, Horizonte, 1964. *Las noches lúgubres*, con prólogo de Aurora de Albornoz, Madrid, Júcar, 1973.
- *El paralelo 38*, Madrid, Alfaguara, 1965. (La edición fue retirada por la censura antes de distribuirse). *El paralelo 38*, en *Suplementos Anthropos*, 30, 1992.
- *Flores rojas para Miguel Servet*, Madrid, Rivadeneyra, 1967. *Flores rojas para Miguel Servet*, Barcelona, Argos Vergara, 1982.
- *Lumpen, marginación y jerigonça*, Madrid, Legasa, 1980.
- *El lugar del crimen —Unheimlich—*, Barcelona, Argos Vergara, 1982.
- *Historia de nada* (1988). (Inédito).
- *Necrópolis*, Madrid, Grupo libro 88, 1994.
- *Historia de California*, Hondarribia, Hiru, 1996.

Libros de ensayo y opinión

- *Drama y sociedad*, Madrid, Taurus, 1956.
- *Drama y sociedad*, Hondarribia, Hiru, 1998 (la primera edición en esta editorial en 1994).
- *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral, 1965 (2º ed. ampliada en 1974).
- *La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona, Grijalbo, 1970.
- *Crítica de la imaginación*, Barcelona, Grijalbo, 1978. En su reedición se enmarca dentro de un plan más amplio, *Crítica de la imaginación pura, práctica y dialéctica I: Crítica de la imaginación*. Hondarribia, Hiru, 1993.
- *Escrito en Euskadi*, Madrid, Revolución, 1982.
- *Prolegómenos a un teatro de provenir*, Bilbao, Hiru, 1992.
- *¿Dónde estoy yo?*, Hondarribia, Hiru, 1994.

- *El drama y sus lenguajes I*, Hondarribia, Hiru, 2000.
- *El drama y sus lenguajes II*, Hondarribia, Hiru, 2001.
- *Los intelectuales y la utopía*, Madrid, Debate, 2002.
- *Ensayo sobre lo cómico*, Hondarribia, Hiru, 2002.
- *Limbus o los títulos de la Nada*, Hondarribia, Hiru, 2002.
- *Manifiesto contra el pensamiento débil*, Hondarribia, Hiru, 2003.
- *Cuatro dramas en la brecha*, La Habana, Alarcos, 2003.
- *El retorno de los intelectuales* (coautor), Hondarribia, Hiru, 2004.
- *Crítica de la imaginación pura, práctica y dialéctica II: Las dialécticas de lo imaginario*, Hondarribia, Hiru, 2003.
- *Crítica de la imaginación pura, práctica y dialéctica III: Imaginación, retórica y utopía*, Hondarribia, Hiru, 2010.
- *De la postmodernidad a la neohistoria*, Hondarribia, Hiru, 2005.
- *Grandes paradojas del teatro actual*, Hondarribia, Hiru, 2007.
- *El autor y su sombra: el rincón del no*, San Sebastián, Artezblai, 2007.
- *Pirandello no tiene la culpa*, Hondarribia, Hiru, 2008.

Colecciones de artículos y ensayos; grabaciones, discursos y conferencias inéditos

- *Recado de escribir, recado de leer* (nueva versión de *Escrito en Euskadi*).
- *La escena iluminada* (artículos sobre teatro, 1946-1986).
- *Luces y sombras del teatro* (*id.*, 1987 a hoy).
- *Los artículos determinados* (artículos en *Egin*, segunda época).
- *Las dudas claras* (artículos en *El País*, menos teatro).
- *Opiniones sin más* (*id.*, *El Mundo*).

- *Sartor Resaltus* (artículos en *Egin*, primera época, menos teatro).
- *Artículos al por menor* (o la escoba).
- *Arte y técnicas de la escritura teatral* (cursos universitarios).
- *Diálogo de papel* y *En el aire* (entrevistas de prensa y radio).
- *Nombres propios* y *prólogos gentiles*.
- *De imaginario: los intelectuales y el poder*.

Libros de poesía

- *Balada de Carabanchel* y *otros poemas celulares*, Paris, Ruedo Ibérico, 1976.
- *El Evangelio de Drácula, Camp de l'Arpa*, nº 33, 1976.
- *El español al alcance de todos*, Madrid, Sensemayá Chororó, 1978.
- *T.B.O.*, Madrid, Zero Zyx, 1978.
- *Vida del hombre invisible contado por él mismo*, Madrid, Endimyón, 1994.
- *Residuos urbanos*, (Escrito en 1942). (Inédito).
- *Obra lírica y doméstica. Poemas completos*, Hondarribia, Hiru, 2004.

Testimonio

- *De prisión a presión* (cartas a E.F.). (Inédito).
- *Correo interior* (correspondencia familiar). (Inédito).
- *Crónicas de una marginación: conversación con Alfonso Sastre* (entrevista con F. Caudet), Madrid, Ediciones de la Torre, 1984.
- *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*, Hondarribia, Hiru, 1997.

Prólogos a las siguientes obras

- WILDE, Oscar, *Obras Inmortales*, Edaf, 1951.
- BROCH, Robert, *El terror volvió a Hollywood*, Cuenta atrás, 1970.
- PISCATOR, Erwin, *Teatro político*, Ayuso, 1976.
- SANCHEZ ERAUSKIN, Javier, *El delito de opinar*, Orain, 1977.
- FOREST, Eva, *Testimonio de la lucha y resistencia*, Mugalde, 1977.
- FOREST, Eva, *Información número 179*, Hordago, 1978.
- DOÑA, Juana, *Desde la noche y la niebla; mujeres en las cárceles franquistas*, Colecciones de la Torre, 1978.
- LEGASSE, Marc, *Las carabinas de Gastibeltsa*, Txertoa, 1978.
- LEGASSE, Marc, *Gastibeltsaren Karabinak*, Susa, 1985.
- EGEA BRUNO, Pedro María, *La represión franquista en Cartagena (1939-1945)*, Ed. PCPE, 1987.
- VV. AA., *Euskadi en guerra*, Ekin, 1987.
- VALLE-INCLÁN, R., *Teatro*, Edizioni Costa-Nolan, 1991.
- VILLAN, Javier, *El mundo de los toros en 103 crónicas*, Endymon, 1992.
- WILDE, Oscar, *La importancia de llamarse Ernesto/El abanico de Lady Windermare*, Edaf, 1993.
- ANDRADO, Elba; FUENTES, Walter, *Teatro y dictadura en Chile; antología crítica*, Documentas, 1994.
- TORRES, Rafael, *Oh, Dios*, Ed. Libertarias, 1994.
- LEGASSE, Marc, *Las carabiras de Gastibeltsa*, Hiru, 1994.
- AZURMENDI, Joxe, *Los españoles y los euskaldunes*, Hiru, 1995.
- WEISS, Peter, *Holderlin*, Hiru, 1996.

- FOREST, Eva, *¿Proceso al jurado?; Conversaciones con Miguel Castells*, Hiru, 1997.
- EREÑAGA, Amaia: “*Marc Legasse, un rebelde burlon*”, Txalaparta, 1997.
- PUERTA, Xabi, *Perros de la lluvia*, Hiru, 1998.
- BERNHARD, Thomas, *Heldenplatz*, Hiru, 1998.
- MARTIN INIESTA, F., *Trilogía de los años inciertos*, Fundamentos, 1998.
- WEISS, Peter, *El nuevo proceso*, Hiru, 1998.
- CAMOENS, Luis de, *Anfitrión en Portugal*, Hiru, 1998.
- CALONGE, Eusebio, *Cuando la vida eterna se acaba*, Hiru, 1999.
- WEISS, Peter, *La estética de la resistencia*, Hiru, 1999.
- PUERTA, Xabi, *Euskal Herria a escena, un país en el teatro*, Hiru, 1999.
- SANTONJA, Gonzalo, *La insurrección literaria; la novela revolucionaria de quiosco*, Sial, 2000.
- PISCATOR, Erwin, *Teatro político y otros materiales*, Hiru, 2001.
- PUERTA, Xabi, *El sol apagado*, Universidad de Murcia, 2003.
- ALARCÓN, Ricardo, *Cuba y la lucha por la democracia*, Hiru, 2005.

Cine y TV.

- Guión de *Amanecer en Puerta Oscura* (con José María Forqué), 1956.
- Guión de *La noche y el alba* (con José María Forqué), 1957.
- Guión de *Un hecho violento* (con José María Forqué), 1957
- Guión de *Historia de Carmen* (no rodado), 1958.
- Diálogo de *Nunca pasa nada* (con José Antonio Bardem).

- Guión de *A las cinco de la tarde* (basado en *La cornada*, con Juan Antonio Bardem), 1960.
- Guión de *Tres hombres* (no rodado).
- Guión de *En el cuarto oscuro. Siete historias para un cine de terror*, 1986.
- Guión para la serie de TVE *Miguel Servet o La sangre y la ceniza* (con Sáinz y José María Forqué), 1987-1988.
- Guión de *Las aventuras españolas del doctor Frankenstein* (no rodado).
- Guión de *La taberna fantástica* (basado en el texto dramático de ese título), 1990.

Cine y TV sobre textos de Alfonso Sastre

- *La mordaza* (TVE).
- *El cuervo* (TVE).
- *La taberna fantástica* (cine y TV).
- Eternamente (José Luis García, sobre *El cuervo*, para TVE).
- Delirium (José Luis García, sobre el relato del mismo título en *Las noches lúgubres*, para TVE).

REFERENCIAS

REFERENCIAS

- A.A. (1986), “Extraordinaria interpretación de Rafael Álvarez en el papel principal”, *Diario de Burgos*, 09-08-1986.
- A.P. (1987), “Hacer teatro es como trabajar de alfarero”, *El Comercio*, 31-07-1987.
- AA.VV. (1964), *Alfonso Sastre, Teatro*, Madrid, Taurus, col. El mirlo blanco.
- ABC (1977), “*La sangre y la ceniza*, de Alfonso Sastre, en la Sala Cadarso”, *ABC*, 8-12-1977.
- (1985), “*La taberna fantástica*, hoy en el Círculo de Bellas Artes”, *ABC*, 23-09-1985.
- (1990), “Kant”, *ABC*, 26-02-1990.
- (1992a), “El Sancho Panza, de Sastre, llega a Sevilla tras un azaroso encuentro”, *ABC*, ed. Sevilla, 19-09-1992.
- (1992b), “*El viaje infinito de Sancho Panza*, parada y fonda en Madrid”, *ABC*, ed. Madrid, 23-10-1992.
- (1992c), “Puntualizaciones de Gustavo Pérez Puig sobre la obra de Alfonso Sastre”, *ABC*, 11-09-1992.
- ABOAL SANJURJO, María Isabel (2002), “Imágenes de la pasión en el teatro de Alfonso Sastre”, *Monteagudo*; 7, pp. 147-157.
- AIZARNA, Santiago (1992), “Farsa del caballero qui jotizado”, *El Diario Vasco*, ed. San Sebastián, 05-09-1992.
- ALBA, María del Mar (1992), “Sastre llega a Sevilla con su qui jotismo auestas”, *ABC*, ed. Sevilla, 19-09-1992.
- ALBERDI, A. (1986), “Una nueva Celestina para Calixto y Melibea”, *Deia*, 18-02-1986.
- ALBORNOZ, Aurora de (1971), “La prosa narrativa de Alfonso Sastre”, *Cuadernos para el diálogo*, XXVI, julio 1971, pp. 34-41.
- ALONSO, Andoni (1992), “Es ridículo buscar una intención política en mí Sancho Panza, afirma Alfonso Sastre”, *El Mundo*, ed. San Sebastián, 10-09-1992.
- ALVARADO, Javier A. (1994), “¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?”, *Egunkaria*, ed. Andoain, 18-11-1994.
- AMESTOY, Ignacio (1992), “Teatro negro de Sastre”, *Primer Acto*, 242, enero-febrero 1992, pp. 48-51.
- AMILIBIA (1992), “Lo de Pedro Ruiz, Massiel, Rafaella y el tebeo”, *ABC*, 26-10-1992.

- AMORÓS, A. ; MAYORAL, M. ; NIEVA, F. (1977), “Escuadra hacia la muerte (1963), de Alfonso Sastre”, en *Análisis de cinco comedias (Teatro español de la postguerra)*, Madrid, Castalia, pp. 54-95.
- AMORÓS, Andrés (1985), “Calixto, con colitis”, *Diario 16*, 01-08-1985.
- ANAGNÓRISIS (2011), “Entrevista a Alfonso Sastre”, 3 de junio 2011, pp. 171-172.
- ANDERSON, Farris, (1969-70) “Sastre on Brecht: The Dialectics of Revolutionary Theatre”, *Comparative Drama*, III, 4, pp. 282-296.
- (1971), *Alfonso Sastre*, Nueva York, Twayne.
- (1972), “The New Theatre of Alfonso Sastre”, *Hispania*, LV, 4 diciembre 1972, pp. 840-847.
- (1975), Edición, introducción y notas de *Escuadra hacia la muerte* y *La mordaza*, Madrid, Castalia.
- (1983) “Introducción a *El hijo único de Guillermo Tell* de Alfonso Sastre”, *Estreno*, IX, 1, pp. T1-T2.
- (1991), “Alfonso Sastre. Tragedia y realismo social”, *Anthropos*, nº 126, noviembre, y *Suplementos Anthropos*, 30 enero 1992 (monográfico: “Alfonso Sastre. De la polémica al ensayo”).
- ANDRADE, Elba (1993), “Imaginación y compromiso en *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel*”, en Mariano de Paco, ed. “*Alfonso Sastre*”, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 279-284.
- ANGUISOLA, J. I. (1992), “Pedro Ruiz: Acepté el papel por ser un Sancho Panza idealista”, *El Diario Vasco*, 04-09-1992.
- ANTÓN, Jacinto (1985), “*Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, de Alfonso Sastre, se estrenará en la Villarroel”, *El País*, 26-04-1985.
- ARAGONÉS, Juan Emilio (1963), “Alfonso Sastre y el realismo profundizado”, *Punta Europa*, 83, marzo 1963, pp. 24-35.
- (1971), *Teatro español de postguerra*, Madrid, Publicaciones Españolas.
- ARCO, Antonio (1992), “Pérez Puig, La polémica con Sastre es indignante”, *La Verdad*, ed. Alicante, 06-10-1992.
- (1992), “Resucitó don Quijote”, *La Verdad*, ed. Murcia, 11-10-1992.
- (1994), “¿Dónde estás, *Ulalume*, dónde estás?, excelente Sastre”, *La Verdad*, ed. Alicante, 12-10-1994.
- ARDERIUS, Pirula (1992), “Pedro Ruiz asume a un escudero insólito en su primer papel en teatro de texto”, *Información*, ed. Alicante, 06-10-1992.

- ARROYO, Julia (1985), “La importancia del texto en *La taberna fantástica*”, *Ya*, 29-9-1985.
- ARTAUD, Antonin (2001), *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa.
- ASCUNCE, José Ángel, (coord.) (1999), *Once ensayos en busca de un autor*, Hondarribia, Hiru.
- (2007) (coord.), *Alfonso Sastre en el laberinto del drama*, Hondarribia, Hiru.
- ASZYK, Urszula (1969), “Observaciones sobre la reconstrucción y transfiguración artística de la biografía del científico, teólogo, hereje y mártir Miguel Servet en dos obras de Alfonso Sastre: *Flores Rojas* y *La sangre y la ceniza*”, *Ometeca-Institute*, USA, vv. 3-4, pp. 160-190.
- (1999), “De la reconstrucción a la transfiguración artística de la biografía del científico, hereje y mártir Miguel Servet en *La sangre y la ceniza* de Alfonso Sastre”, *Itinerarios*, Universidad de Varsovia.
- AVILÉS, Juan Carlos (1990), “*Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodor Amadeo Hoffmann*”, *Diario 16*, 09-03-1990.
- AVUI (1985), “Estrena d'una obra d'Alfonso Sastre basada en *La Celestina*”, *Avui*, 26-04-1985.
- (1985), “Una Celestina sense alé tràgic”, *Avui*, 03-05-1985.
- AZNAR SOLER, Manuel (1991), “Alfonso Sastre y José María de Quinto: breve historia de una lucha”, *Anthropos*, 126, noviembre 1991, pp. 31-37.
- BACIGALUPE, Carlos (1986), “*La taberna fantástica*”, *El Correo*, 16-08-1986.
- (1987), “*La taberna fantástica*”, *El Correo*, 18-08-1987.
- (1992), “El día cuando Sancho fue Quijote”, *El Correo*, ed. Bilbao, 12-09-1992.
- (1994), “Filadelfia de nunca jamás”, *El Correo*, ed. Bilbao, 13-10-1994.
- BALESTRINO, Graciela (2008), *La escritura desatada: el teatro de Alfonso Sastre*. Hondarribia, Hiru.
- BARBERO, Julio (1985), “*Tragedia fantástica de la gitana Celestina*”, *Las Provincias*, 01-02-1986.
- BAREA, Pedro (1986), “Éxitos”, *Deia*, 27-08-1986.
- (1987), “Aguafuerte de una marginación”, *Deia*, 19-08-1987.
- (1989), “*La Celestina* como excusa”, *Deia*, 08-12-1989.
- (1992), “La paradoja del fantasioso / Pérez Puig cambiará las referencias a la amnistía presentes en la obra de Sastre, *El viaje infinito de Sancho Panza*”, *Deia*, 11-09-1992.

- (1993), “Merece la pena”, *Deia*, ed. Bilbao (Vizcaya), 13-10-1994.
- BARRASA, Francisco (1986), “*La taberna fantástica*, un sainete costumbrista de Alfonso Sastre”, *El Norte de Castilla*, 26-08-1986.
- BARRERO, Óscar (1992), *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, Madrid, Istmo.
- BARROSO, Marina (1987), “*La taberna fantástica* y su brujo se despedirán en Bilbao de las carteleras”, *El Correo*, 15-08-1987.
- BAYÓN, Miguel (1990), “El regreso de Sastre”, *El Mundo*, 16-02-1990.
- BEJARANO, Fernando (1985), “Alfonso Sastre: la obra es la reivindicación de una minoría”, *Diario 16*, 20-09-1985.
- BEJARANO, Fernando López (1979), “*Ahola no es de leil*, primera obra de su Compañía Estable”, *Guía del Ocio*, 04-11-1979.
- BERENGUER, Ángel ; Pérez, Manuel (1998), *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BERNAL, Manuel Pérez (1985), “El Castillo vuelve a ser escenario de obras teatrales”, *Huelva*, 19-08-1985.
- BIGELOW, Gary E. (1994), “Marginación y amistad en Mamet y Sastre: El caso de *American Buffalo* y *La taberna fantástica*”, en John P. Gabriele, ed. *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Francfort, Vervuert, pp. 112-118.
- BILBATUA, Miguel (1979), “La gracia de la desgracia”, *Mundo Obrero*, 28-10-1979.
- BILYEY, Elbert E. (1973), “Alfonso Sastre’s *Escuadra hacia la muerte*: An Existential Interpretation”, *Proceeding of the Pacific Conference on Foreign Languages*, 24, mayo 1973, pp. 109-114.
- BOBES NAVES, M. C.; CORVIN, M.; GARCÍA BARRIENTOS, J. L.; INGARDEN, R.; JANSEN, S.; KOWZAN, T; PROCHÁZKA, M.; THOMASSEAN, J. M.; VELTRUSKY, J. (1997), *Teoría del teatro*, Madrid, ArcoLibros.
- BORÓN, Atilio A. (2005), Prólogo a *La batalla de los intelectuales o Nuevo discurso de las armas y las letras*, Buenos Aires, CLACSO.
- BRYAN, T. Avril (1982), *Censorship and Social Conflict in the Spanish Theatre. The Case of Alfonso Sastre*, Washington, D.C., University Press of America.
- BURGO, P. del (1986), “No hay delito en *La Celestina* de Sastre”, *Levante*, 14-02-1986.

- C.O. (1992), “Estreno en San Sebastián de *El viaje infinito de Sancho Panza*”, *ABC*, 06-09-1992.
- CABALLERO, Fernando (1994), “Un ensayo dramático de Allan Poe”, *El Norte de Castilla*, ed. Valladolid, 13-10-1994.
- CAICOYA, Félix (1987), “*La taberna fantástica*: Una tragedia no tan fantástica”, *Nueva España*, ed. Oviedo, 26-05-1987.
- CAMPOS SORIANO (1986), “La obra de Alfonso Sastre *La taberna fantástica* dentro de la programación de Estival 86”, *Campos Soriano*, ed. Soria, 05-08-1986.
- CANO BONILLA, Elsa María (2008), *El teatro de Alfonso Sastre (La tragedia desde Grecia al siglo XX)*, México, ed., Praxis.
- CASARES, José Ferrandiz (1986), “*La taberna fantástica*: Un poblado escenario”, *Información*, 13-02-1986.
- (1994), “Calidad poco frecuente”, *Información*, ed. Alicante, 10-10-1994.
- CASTILLO, Claudio J. (1992), “Marsillach y Pérez Puig niegan rotundamente que la obra de Sastre sea apología a ETA”, *ABC*, ed. Sevilla, 11-09-1992.
- CAUDET, Francisco (1982a) “Alfonso Sastre y su *Crítica de la imaginación*”, *Nuevo Hispanismo*, 1, pp. 181-190.
- (1982b), “Alfonso Sastre”, *Primer Acto*, 192, enero-febrero, pp. 46-49.
- (1984a), *Crónica de una marginación. Conversación con Alfonso Sastre*, Madrid, ediciones de la Torre.
- (1984b) “*La Hora* (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra”, en *Entre la cruz y la espada: En torno a la España de posguerra (Homenaje a Eugenio G. de Nora)*, Madrid, Gredos, pp. 109-126.
- (1988) “1957-1961. Hacia una tragedia socialista”, *Cuadernos El Público*, 38, diciembre 1988, pp. 49-59.
- (1991) “Sastre: el teatro como reflexión y ruptura”, *Anthropos*, 126, noviembre 1991, pp. 38-42.
- (1992a) “Selección bibliográfica sobre Alfonso Sastre”, *Suplementos Anthropos*, 30, enero, pp. 175-178.
- (1992b) “Entre la agonía y la elegía. Apuntes sobre *El viaje infinito de Sancho Panza*”, *Primer Acto*, 242, enero-febrero, pp. 66-69.
- CENTENO, Enrique (1992), “El desdichado viaje de Sancho”, *Diario 16*, 24-10-1992.
- (1994), “El testamento de Sastre”, *Diario 16*, ed. Madrid, 10-10-1994.

- (1996), *La escena española actual (Crónica de una década: 1984-1994)*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- CERVERA, Juan (1982), *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, editora nacional-cultura y sociedad, pp. 456-457.
- CHEN SHAM, Jorge (1993), “La escatología al servicio de la efectividad política en *Crónicas romanas* de Alfonso Sastre”, *Revista de Filología y lingüística* de la Universidad de Costa Rica, XIX, 1, enero-junio 1993, pp. 25-34.
- (1994) “El desafío de la máscara y el reto de la identidad: Una lectura de M.S.V. de Alfonso Sastre”, en Jamileth Solano Rojas (comp.), *Memoria del V Congreso de Filología y lingüística Arturo Agüero*, San José, Guayacán Centroamericana, pp. 133-139.
- CONTE, Rafael (1993), “Las cuatro mordazas de Alfonso Sastre”, en Mariano de Paco, ed. *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 49-53.
- CORTÁZAR, Julio (1994), “La página en blanco”, *El Mundo*, ed. País Vasco, 08-10-1994.
- COSTER, Cyrus C. de (1960), “Alfonso Sastre”, *Tulame Drama Review*, V, 2, pp. 121-132.
- COTRINA, Álvaro (2008), “Sastre, artífice de uno de los éxitos teatrales del año: siempre he sido ajeno a las modas” *El Mundo*, 30 de diciembre de 2008.
- CRAMSIE, HILDE, F. (1984), *Teatro y censura en la España franquista: Sastre, Muñiz y Ruibal*, Nueva York, Peter Lang.
- CUADERNOS EL PÚBLICO (1988), “Centro de Documentación Teatral”, n° 38: “Alfonso Sastre, noticia de una ausencia”. Monográfico sobre Alfonso Sastre, Madrid.
- D.M. (1992), “Pedro Ruiz trae hoy al Cervantes la obra *El viaje infinito de Sancho Panza*”, *La Voz de Almería*, 14-10-1992.
- DEIA (1994), “¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?”, *Deia*, ed. Bilbao (Vizcaya), 16-11-1994.
- DI PASTENA, Enrico (2005), “Echi dell’ultimo Lorca ne *La mordaza* di Alfonso Sastre”, *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, VIII, pp. 131-146.
- DIARIO 16 (1979), “Hay que destruir el fetichismo de los géneros”, *Diario 16*, 03-11-1979.
- (1985), “La vuelta de Alfonso Sastre”, *Diario 16*, 6-10-1985.

- (1986), “*La taberna fantástica* de Sastre, premio El Espectador y La Crítica”, *Diario 16*, 04-02-1986.
- DIARIO PALENTINO (1986), “Clausurado con *La taberna fantástica* de Alfonso Sastre”, *Diario Palentino*, 19-05-1986.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1994), “Alfonso Sastre”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 19, 3, pp. 526-530.
- DÍEZ MEDIAVILLA, Antonio (1989), “A propósito de A. Sastre y *La taberna fantástica*”, en Mariano de Paco ed. *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 241-246.
- DOLFI, Laura (1976), “Alfonso Sastre”, *Le lingue del mondo*, XLI, 2, marzo-abril, pp. 169-174.
- DOLL, Eileen, J. (1994), “Hacia el tiempo y el espacio mítico: El relato de Valle-Inclán y *Las cintas magnéticas* de Sastre”, en John P. Gabriele, ed. *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt, Vervuert, pp. 68-75.
- DOMÉNECH, Ricardo (1964), “Tres obras de un autor revolucionario”, en AA. VV., *Alfonso Sastre, Teatro*, Madrid, Taurus, «El mirlo blanco», pp. 37-47.
- (1968), “Cinco estrenos para la historia del teatro español”, *Primer Acto*, 100-101, noviembre-diciembre, pp. 18-34.
- DONAHUE, Francis (1973a), *Alfonso Sastre, dramaturgo y preceptista*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- (1973b), “Alfonso Sastre and Dialectical Realism”, *The Arizona Quarterly*, XXIX, pp. 197- 213.
- EDWARDS, Gwyenne (1989), *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*, Madrid, Gredos.
- EFE (1992), “Sastre estrena versión del *Quijote* con Pedro Ruiz como protagonista”, *El Correo Gallego*, 04-09-1992.
- EL ADELANTADO (1990), “Una obra para el olvido”, *El Adelantado*, ed. Segovia, 12-02-1990.
- EL CORREO (1992), “Patético Pedrito Ruiz, el mosqueo de un pseudo actor”, *El Correo*, ed. Andalucía, 25-09-1992.
- (1992), “Renfe deniega la subvención solicitada para *El Viaje infinito de Sancho Panza*, de Sastre”, *El Correo*, 11-09-1992.

- EL CORREO CATALÁN (1985), “Sastre rompe con una marginación secular”, *El Correo Catalán*, 02-05-1985.
- EL DIARIO DE ÁVILA (1986), “Buena representación de *La taberna fantástica*”, *El Diario de Ávila*, 09-08-1986.
- EL DIARIO VASCO (1985), “La situación del euskera desvió el verdadero objeto del debate sobre el teatro en el País Vasco”, *El Diario Vasco*, 15-06-1985.
- EL MUNDO (1991), “En torno al estado policía”, *El Mundo*, ed. Madrid, 24-04-1991.
- (1994a), “¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?”, *El Mundo*, ed. País Vasco, 08-10-1994.
- (1994b), “Cómo fue la patética muerte del poeta”, *El Mundo*, ed. País Vasco, 08-10-1994.
- EL PAÍS (1977), “Estreno de *La Sangre y la ceniza*, de Alfonso Sastre”, *El País*, 7 Diciembre 1977.
- (1979a), “El Gayo Vallecano estrena una obra inédita de Alfonso Sastre”, *El País*, 25-10-1979.
- (1979b), “Marionetas y cursillos en El Gayo Vallecano”, *El País*, 27-10-1979.
- (1985), “Estreno en Madrid de una tragedia de Alfonso Sastre sobre *La Celestina*”, *El País*, 30-07-1985.
- (1999), “Los últimos días de Emmanuel Kant”, *El País*, 04-03-1999.
- EL PERIÓDICO (1985a), “El GAT estrena en España *La Celestina* de Sastre”, *El Periódico*, 28-04-1985.
- (1985b), “Tragedia fantástica de la gitana *Celestina*”, *El Periódico*, 13-05-1985.
- (1992), “La polémica rodea el estreno del Sancho Panza de Alfonso Sastre”, *El Periódico*, ed. Barcelona, 10-09-1992.
- ERNESTO, Julio Bravo (2008), “Alfonso Sastre: el teatro español es reaccionario” *ABC*, 12 diciembre de 2008.
- ESTEBAN, José (1992), “Donde molinos, gigantes”, *El Mundo*, ed. Madrid, 13-09-1992.
- ESTRUCH, Joan (1986), Edición, estudio preliminar y notas de *Escuadra hacia la muerte*, Madrid, Alhambra.
- F.B. (1986), “Cuatro compañías protagonizan una muestra del actual teatro español en Iberoamérica”, *Diario 16*, 24-3-1986.
- FÁBREGAS, X. (1975), *Introducción al lenguaje teatral*, Barcelona, Los Libros De La Frontera

- (1977), “Crítica de Barcelona. *La sangre y la ceniza*”, *Pipirijaina*, nº 4 (1977), p. 64.
- FARO DE VIGO (1987), “Finalizan las representaciones de *La taberna fantástica*”, *Faro de Vigo*, 09-08-1987.
- FERNÁNDEZ AGUILAR, Jacobo (1986), “*La taberna fantástica*, otra denuncia más”, *La Verdad*, 09-02-1986.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel (1967), “Oficio de tinieblas de A. Sastre”, *Ínsula* nº 244, Marzo de 1967, p. 17.
- FERNÁNDEZ TORRES, A. ; MAQUA, J. ; PÉREZ COTERILLO, M. (1976), “El tiempo de Alfonso Sastre”, *Pipirijaina Textos*, 1, octubre, pp. 3-29.
- (1990), “*Los últimos días de Emmanuel Kant*”, *El Mundo*, 09-03-1990.
- (1992), “Un Sancho diferente”, *El Mundo*, ed. Madrid, 23-10-1992.
- (1979), “Auténtico teatro de izquierda”, *Diario 16*, 03-11-1979.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1988), *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus.
- FOREST, Eva (1997), (coord.), *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*, Hondarribia, Hiru.
- FORYS, Marsha (1988), *Antonio Buero Vallejo and Alfonso Sastre. An Annotated Bibliography*, Londres, The Scarecrow Press, Inc.
- FRIEDMAN, Edward H. (1979), “Sastre’s Tragic Visión : The Dialectical Process in *Ana Kleiber, Muerte en el barrio* and *La cornada*”, West Virginia University Philological Papers, 25, pp. 46-60.
- FUERTES, Joaquín (1987), “*La taberna fantástica*”, *El Comercio*, 31-07-1987.
- FURUNARENA, Arantza (1986), “Una versión iconoclasta de Sastre sobre *La Celestina* se estrena mañana en el Ayala”, *El Correo*, 18-02-1986.
- (1992a), “Autocensurados textos del Sancho Panza de Sastre”, *El Diario Vasco*, 19-09-1992.
- (1992b), “La obra de Alfonso Sastre sobre Sancho Panza llega a la Expo con una frase en vasco autocensurada”, *Ideal*, ed. Granada, 19-09-1992.
- (1992c), “Llega a Sevilla la polémica obra de Alfonso Sastre sobre Sancho Panza”, *El Diario Montañés*, ed. Santander, 19-09-1992.
- G.H.B. (1986), “*La Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, un Sastre ambiguo y difícil”, *Diario de Tarragona*, 26-04-1986.
- GABANCHO, Patricia (1985), “*La Celestina* de Sastre sirve de denuncia contra la represión”, *El Noticiero Universal*, 02-05-1985.

- GABRIEL Y GALÁN, José Antonio (1993), “Alfonso Sastre, con emoción”, en Mariano de Paco, *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 97-98.
- GALÁN, Eduardo (1990), “Recital de Carrión”, *Ya*, 22-02-1990.
- GALINDEZ, Antxon (1992), “¿Intentaría Don Quijote liberar a los presos de ETA?”, *Deia*, 12-09-1992.
- GALINDO, Carlos (1986), “Reposición de *La taberna fantástica* en el Fuencarral”, *ABC*, 19-11-1986.
- (1990), “Alfonso Sastre investiga el pensamiento de Kant a través de la fantasía de Hoffmann”, *ABC*, 18-02-1990.
- (1992a), “Pedro Ruiz, en la vida soy un poco quijote, pero también tengo mucho de Sancho”, *ABC*, 22-10-1992.
- (1992b), “Sancho Panza, en su viaje infinito, hace etapa en Madrid”, *ABC*, ed. Madrid, 16-10-1992.
- GARBATI, Ana (1992), “Sastre retira la frase polémica de su Sancho Panza”, *El Periódico*, ed. Barcelona, 11-09-1992.
- GARCÍA ABRINES, Luis (1962), “La poesía accidental en el teatro de Sastre”, *Duquesne Hispanic Review*, I, 1, pp. 41-50.
- GARCÍA CARCEDO, “Espacios intertextuales en *El Viaje infinito de Sancho Panza* de Alfonso Sastre”, en prensa en las Actas del Coloquio Internacional «Teatro y territorios».
- GARCÍA ILLANA, Pilar (2012), *El realismo teatral en la España de postguerra: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre*, (Tesis doctoral), Universidad de Jaén.
- GARCÍA LÓPEZ, José (1994), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens Vives.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1975), *El teatro español hoy*, Barcelona, Planeta.
- (1981), *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, S.G.E.L.
- GARCÍA MORALES, Vladimir (2008), “La poética de la resistencia”, en Iñaki Errazkin Álvarez y Carlo Frabetti eds. *Sastre, compañero*, Navarra, Txalaparta.
- GARCÍA OSUNA, Carlos (1979), “Ahola no es de leil”, *El Imparcial*, 04-11-1979.
- (1985), “Las locurras de Sastre con *La Celestina*”, *Ya*, 01-08-1985.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco (1962), *El teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA TEMPLADO, José (1981), *Literatura de la postguerra: El teatro*, Madrid, Cincel.

- GASTAÑAG, Ramón Muro (1987), “Bilbao despedirá de escena la obra *La taberna fantástica*”, *Marijaia*, 15-08-1987.
- GIL, Carlos (2006), “La memoria insumisa”, (introducción a *El camarada oscuro*), Alfonso Sastre, *Teatro escogido II*, Madrid, AAT, pp. 87-94.
- GIL, Cristina (1992), “Pedro Ruiz, un Sancho Panza soñador”, *Ya*, ed. Madrid, 21-10-1992.
- GIULIANO, William (1971), *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*, Nueva York, Las Américas.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1996), *El Teatro de Autor en España (1901-2000)*, Valencia, Asociación de Autores de Teatro.
- GÓMEZ ORTIZ, Manuel (1979), “Farsa cruel y asainetada”, *Ya*, 25-10-1979.
- GÓMEZ PARRA, Rafael (1979), “Una tragedia sin importancia, sobre la guerra colonial”, *Informaciones*, Madrid, 29-10-1979.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, M.^a José (1991), “*El lugar del crimen* o los márgenes de la realidad”, *Anthropos*, 126, noviembre, pp. 67-70.
- GONZÁLEZ, Emilio (1961), “La obra dramática de Alfonso Sastre”, *Revista Hispánica Moderna*, XXVII, 3-4.
- GONZÁLEZ CARRERA, J.A. (1992), “Una comedia de Alfonso Sastre puede ver censurada su alusión a los presos vascos”, *El Correo*, 10-09-1992.
- GORDÓN, José (1965), *Teatro experimental español*, Madrid, Escelicer.
- GOTOR, José Luis (1978), “Alfonso Sastre estrena en Roma sus *Ejercicios de Terror*”, *El País*, 1-4-1978.
- GUANCHE, Julio César (2004), “El alma de un camarada oscuro, entrevista al dramaturgo Alfonso Sastre”, *Jiribilla*, 5 de enero de 2004.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (1979), “Cuento chino”, *El País*, 03-10-1979.
- (1985a), “Cajón de Sastre”, *El País*, 01-08-1985.
- (1985b), “Un sainete bronco”, *El País*, 25-9-1985.
- (1990), “Abominable senilidad”, *El País*, 23-02-1990.
- (1992), “Otra vez”, *El País*, 24-10-1992.
- HARPER, Sandra N. (1983), “The Function and Meaning of Dramatic Symbol in *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*”, *Estreno*, IX, 1, pp. 11-14.
- (1985), “Alfonso Sastre nos habla de su tragedia compleja”, *Estreno*, X, 1, 1985, p. 23.
- (1987) “Miguel Servet and the Struggle for Truth”, *Estreno*, XIII, 1, pp. 36-40.

- HENNEQUIN, Emile ; BORGES, J. Luis (1994), “Sobre la vida de Edgar Allan Poe”, *El Mundo*, ed. País Vasco, 08-10-1994.
- HENRÍQUEZ-SANGUINETTI, Carolina (1993), “La funcionalidad del grotesco en *La Celestina* y *Jenofa Juncal* de Alfonso Sastre”, en Mariano de Paco, ed. *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 269-274.
- HERA, Alberto de la (1992), “Delicioso relato”, *Ya*, ed. Madrid, 26-10-1992.
- HERCE, Antonio (1992), “El PP pide al fiscal general que investigue una obra de Sastre”, *Diario 16*, ed. Bilbao (Vizcaya), 10-09-1992.
- HERNÁNDEZ, Rafa (1992), “Un Sancho llamado Pedro”, *La Verdad*, ed. Alicante, 08-10-1992.
- HERRERO, Fernando (1986), “*La taberna fantástica*, de Alfonso Sastre”, *El Norte de Castilla*, 19-08-1986.
- HERRERO, Roberto (1995a), “Alfonso Sastre: Con mi obra desmiento mi imagen / Eolo 'resucita' a Alfonso Sastre”, *El Diario Vasco*, ed. San Sebastián, 12-01-1995.
- (1995b), “Tragedia para un viaje circular”, *El Diario Vasco*, ed. San Sebastián, 14-01-1995.
- HOLT, Marion P. (1975), *The Contemporary Spanish Theatre (1949-1972)*, Boston, Twayne.
- HUELVA (1988) “El grupo Andrés Guerra interpretó con éxito en Aroche”, *Huelva*, 7-10-1988.
- (1992), “Pedro Ruiz es Sancho Panza con Sastre”, *Huelva*, ed. Huelva, 04-09-1992.
- HUERTA CALVO, Javier (1985), *El teatro en el siglo XX*, Madrid, Playor.
- (2003), (dir.), *Historia del teatro español, II, del siglo XVIII a la época actual*. Fernando Doménech Rico, Emilio Peral Vega (coords.), Madrid, Credos.
- (2008), (dir.), *Historia del teatro breve en España, siglos XVI-XX, III*, Vervuert, Iberoamericana.
- IBERNIA, Álvaro (1979), “Un gran sainete pesimista y lúcido”, *Sábado Gráfico*, 14-11-1979.
- IDEAL (1992), “Pedro Ruiz estrena en Madrid *El Viaje Infinito de Sancho Panza*”, *Ideal*, ed. Granada, 21-10-1992.
- IGLESIAS, Pepe (1992), “La nueva travesura de Alfonso Sastre”, *El Correo*, ed. Andalucía, 19-09-1992.
- INFORMACIÓN (1986), “*La taberna fantástica* hoy, en el VII Encuentro de Teatro”, *Información*, 04-09-1986.

- INIESTA, Martín (1979), “*Ahola no es de leil*”, *El Socialista*, 11-11-1979.
- INTXAUSTI, Aurora (1992a), “Sancho Panza habla a favor de ETA en el nuevo estreno de Alfonso Sastre”, *El País*, 09-09-1992.
- (1992b), “Sastre y Pérez Puig niegan que su obra contenga alabanzas a ETA”, *El País*, ed. San Sebastián, 10-09-1992.
- ISASI ANGULO, Amando C. (1974), *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Madrid, Ayuso.
- IZQUIERDO VOZMEDIANO, M. (1987), “La compañía de El Brujo representa *La taberna fantástica*”, *La Rioja*, 20-05-1987.
- IZURA, Pedro (1995), “¿Dónde estabas?”, *Diario de Navarra*, ed. Pamplona, 12-08-1995.
- J.A.B. (1986), “El gran reto literario de Alfonso Sastre”, *La Vanguardia*, ed. Barcelona, 30-04-1986.
- JIMÉNEZ, F. ; PEDRAZA, M. (1995), *Manual de literatura española XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*, Navarra, Cénlit.
- JOHNSON, Anita (1992), “Alfonso Sastre: Evolución y síntesis en el teatro español contemporáneo”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XVII, 1-3, pp. 195-206.
- (1999) “El mito en el teatro último de Alfonso Sastre: Metateatro, intertextualidad y parodia”, *Entre Actos*, Pennsylvania University, pp. 259-263.
- LA CACETA (1986), “El sábado, representación de *La taberna fantástica*”, *La Gaceta*, 07-08-1986.
- LA TRIBUNA (1986), “*La taberna fantástica* en el Carlos III, los próximos 14 y 15”, *La Tribuna*, ed. Albacete, 13-02-1986.
- (1992a), “El Otro Sancho Panza se representará en Albacete”, *La Tribuna*, ed. Albacete, 25-09-1992.
- (1992b), “Pedro Ruiz representa *El Viaje Infinito de Sancho Panza* en Albacete”, *La Tribuna*, ed. Albacete, 01-10-1992.
- LA VERDAD (1987), “*La taberna fantástica*, presenciada por 900 personas”, *La verdad*, 13-08-1987.
- (1992), “*El viaje infinito de Sancho Panza* llega a la Expo”, *La Verdad*, ed. Alicante, 19-09-1992.
- LA VOZ DE ALMERÍA (1992), “*El viaje infinito de Sancho Panza* se estrena hoy en el Cervantes”, *La Voz de Almería*, 13-10-1992.

- LABORDA, Ángel (1979), “*Ahola no es de leil*, de Alfonso Sastre”, *ABC*, 25-10-1979.
- LADRA, David (1988), “*En la red*”, en AA. VV., *Teatro de liberación, Primer Acto*, Madrid, Girol Books Inc., pp. 215-225.
- (1988), *6 Dramaturgos españoles del siglo XX*, I, *Primer Acto*, Madrid, Girol Books.
- (1992) “El primer teatro de Alfonso Sastre”, *Primer Acto*, 242, enero-febrero, pp. 14-21.
- (2006), “Secuelas de la transición”, en Alfonso Sastre, *Teatro escogido. II*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- LAHERA, Emilia (1990), “Sastre analiza *Los últimos días de Kant* en el teatro María Guerrero”, *El Independiente*, 20-02-1990.
- LARA, Paula (1992a), “La aventura de un Quijote llamado Sancho”, *Córdoba*, ed. Córdoba, 16-10-1992.
- (1992b), “Un Sancho Panza imposible”, *Córdoba*, ed. Córdoba, 16-10-1992.
- LARRAURI, Eva (1994), “Alfonso Sastre. Historias sobre la soledad”, *El País*, ed. Madrid, 09-10-1994.
- LAVIN, Virginia (1986), “Versión de Sastre de *La Celestina*, experimento teatral y homenaje a Rojas”, *La Gaceta del Norte*, 18-02-1986.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1990), “La muerte de Kant”, *ABC*, 29-04-1990.
- y TUSÓN, V. (1992), *Literatura del siglo XX*, Madrid, Anaya.
- (1993), “Una tragedia de la senilidad”, en Mariano de Paco, ed. *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 293-297.
- LÓPEZ ABIADA, José Manuel (1991), “Las tres versiones del mito telliano en Alfonso Sastre”, *Anthropos*, 126, noviembre, pp. 59-63.
- LÓPEZ, Antonio (1986), “Está en crisis la sociedad, no el teatro”, *La Verdad*, 07-02-1986.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1967), “*Oficio de tinieblas*, de Alfonso Sastre en la Comedia”, *ABC*, 10 de febrero de 1967, p. 79.
- (1985a), “Desastre de *La Celestina*, de Sastre, en el Conde Duque”, *ABC*, 03-08-1985.
- (1985b), “*La taberna fantástica*, duro alarde realista de Alfonso Sastre”, *ABC*, 24-9-1985.
- (1990a), “El Kant-Hoffmann de Sastre, trabajo interesante”, *ABC*, 23-02-1990.
- (1990b), “*Los últimos días de Emmanuel Kant*”, *ABC*, 23-02-1990.

- (1992a), “Alfonso Sastre, entre la libertad y la censura”, *ABC*, ed. Madrid, 16-10-1992.
- (1992b), “*El Viaje Infinito de Sancho Panza*, intento quijotesco”, *ABC*, 24-10-1992.
- M.B. (1985), “Un brujo anda suelto”, *Cambio 16*, 28-10-1985.
- M.E. (1986), “*La taberna fantástica*, estrenada ayer en Donostia”, *Deia*, 24-07-1986.
- M.J.D. (1979), “Vuelve el Gayo Vallecano”, *Pueblo*, 09-10-1979.
- MACKLIN, John (1990), “Alfonso Sastre: presence through absence”, en *The red gypsy, Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel*, editores Patricia McDermott and Christopher Jowett, Copyright, Leeds.
- MANCHADO LOZANO, Josefina (1984), “Teoría dramática de Alfonso Sastre”, *Caligrama*, I, 1-2, pp. 109-125; y II, 3, 1985, pp. 195-210.
- MÁÑEZ, Julio A. (1987), “Marginalidad de Sastre”, *Levante*, 01-05-1987.
- MARINA, Ignacio (1992a), “El actor Pedro Ruiz niega que en su última obra teatral se hable a favor de ETA”, *Alerta*, 10-09-1992.
- (1992b), “Polémica tras el estreno de *El viaje infinito de Sancho Panza*”, *El Día*, ed. Toledo, 10-09-1992.
- MARKS, Martha Alford (1985), “Archetypal Symbolism in *Escuadra hacia la muerte*”, *Estreno*, XI, 1, pp. 16-20.
- MARQUERÍE, Alfredo (1959), *Veinte años de teatro es España*, Madrid, Editora Nacional.
- MARRA LÓPEZ, José R. (1964), “Alfonso Sastre narrador: un nuevo realismo”, *Ínsula*, 212-213, julio-agosto, p. 10.
- MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago (1985), “*La taberna fantástica*. La difícil recuperación del sainete”, *Reseña*, nº. 159, p. 24.
- MARTÍN RUBÍ, Miguel (1986), “El GAT de Sabadell presenta hoy una versión de Sastre sobre *La Celestina*”, *Ideal*, 08-03-1986.
- (1986), “Esquematizar *La Celestina*”, *Ideal*, 12-03-1986.
- MARTÍN, Salustiano (1978), “Alfonso Sastre: el teatro como aventura hacia la realidad”, *Reseña*, 112, febrero 1978, pp. 22-25.
- MARTÍNEZ BERNABEU, Mónica (1996), “*La taberna fantástica*, de Alfonso Sastre”, en Manuel Aznar Soler, ed. *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Sant Cugat del Valles, Associació d’Idees-CITEC, pp. 143-148.
- MARTÍNEZ MICHEL, Paula (2003), *Censura y represión intelectual en la España franquista : el caso de Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru. Traducción de la tesis

- doctoral, “La censura dans le theatre espagnol de l'après-guerre , le cas d'Alfonso Sastre”, Dijon, Université de Bourgogne, 2000.
- MARTÍNEZ REVERTE, Javier (1992), “El mentecato y sus secuaces”, *Faro de Vigo*, ed. Vigo, 12-09-1992.
- MEDINA, Miguel A. (1976), *El teatro español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres.
- (1993), “Alfonso Sastre, desde su Prólogo hasta su epílogo”, en Mariano de Paco ed. *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 171-176.
- MEDINA VICARIO, Miguel (1979), “El Gayo Vallecano y su primer canto estable. *Ahola no es de leil*”, *Reseña*, 123, pp. 18-19, 1979.
- MIRA, Juan Luis (1986), “Una *taberna fantástica* muy real”, *La Verdad*, 06-09-1986.
- MIRAS, Domingo (1986), “Sastre y Alonso para el Premio Nacional”, *Primer Acto*, 213, marzo-abril, pp. 123-125.
- (1992) “Un fragmento de Alfonso Sastre”, *Primer Acto*, 242, enero-febrero, pp. 24-35.
- MOLERO MANGLANO, Luis (1974), *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional.
- MONLEÓN, José (1986), “*La taberna fantástica*”, *Diario 16*, 30-11-1986.
- (1990), “La vuelta de Alfonso Sastre”, *Diario 16*, 23-02-1990.
- MONTERO, Manuel (1990a), “El Centro Dramático Nacional inicia la temporada con *Los últimos días de Emmanuel Kant*, de Alfonso Sastre”, *La Voz de Asturias*, 10-01-1990.
- (1990b), “Lola Herrera y Josefina Molina volverán juntas al escenario”, *El Periódico*, 06-06-1990.
- (1992), “Pedro Ruiz: Sancho y yo nos parecemos”, *El Periódico*, ed. Barcelona, 21-10-1992.
- MONTI, Silvia (2004), “Alfonso Sastre y Edgar Allan Poe: una relación literaria”, en Wilfried Floeck y María Francisca Vilches Frutos, eds. *Teatro y Sociedad en la España actual*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 155-127.
- MOON, Harold K. (1993), “Lope, Sastre, and Ritual: The Presence and Absence of God”, *Estreno*, XIX, 2, otoño, pp. 39-43.
- MOORE, John A. (1970), “Sastre Dramatist and Critic”, *South Atlantic Bulletin*, XXXV, 3, mayo.

- MORENO, José María (1995), “Interpretación pura y dura”, *Diario de Noticias*, ed. Pamplona, 12-08-1995.
- MORODO, Raúl (1988), *6 Dramaturgos españoles del siglo XX*, I, Madrid, Primer Acto-Girol Books.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca (1974), “Un mito en el teatro español contemporáneo”, en *Estudios Literarios dedicados al Profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 297-338.
- (1996) “De nuevo sobre la *Medea* de Alfonso Sastre, traducida de Eurípides”, en Ángel-Luis Pujante y Keith Gregor, eds. *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 161-167.
- MOZO, Paloma (1992), “Estreno mañana, jueves, en Madrid de la obra *El Viaje Infinito de Sancho Panza*”, *El Diario Montañés*, ed. Santander, 21-10-1992.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005), *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Alcalá, 93, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (2008), “Los expedientes de la censura teatral como fuente para la investigación del teatro español contemporáneo”, *Teatro, revista de estudios escénicos*, nº, 22, pp. 25-38.
- NAALD, Anje C. Van der (1973), *Alfonso Sastre, dramaturgo de la revolución*, Nueva York, Anaya-Las Américas.
- NAVARRA HOY (1986), “*La taberna fantástica* tres días en el Gayarre”, *Navarra Hoy*, 01-08-1986.
- NERRÍN, Florentino López (1990), “El Kant de Sastre: una elogiada labor de conjunto”, *El Independiente*, 23-02-1990.
- NEWBERRY, Wilma (1973), *The Pirandellian mode in spanish literatura from Cervantes to Sastre*, New York, State University.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1992), “Las colaboraciones de Alfonso Sastre en *Primer Acto*”, *Suplementos Anthropos*, 30, enero, pp. 178-186.
- NONOYAMA, Minako (1974), “*Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, drama de revolución. Análisis de tema y técnica”, *Hispanófila*, 50, enero, pp. 77-83.
- OBREGÓN, Osvaldo (1977), “Introducción a la dramaturgia de Alfonso Sastre”, *Études Ibériques*, XII, pp. 19-70.
- OLAIZOLA, A. (1992), “Pedro Ruiz con *El Viaje Infinito de Sancho Panza* abre temporada en el Principal”, *Información*, ed. Alicante, 02-10-1992.
- OLIVA, César (1989), *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, pp. 294-315.

- (1992a), “Alfonso Sastre en la tragedia compleja” *Primer Acto*, n.º. 242, enero-febrero 1992, pp. 40-45.
- (1992b), “La compleja plástica de la tragedia compleja, *Primer Acto*, n.º. 242, enero-febrero, pp. 64-65.
- y Caudet, Francisco (1999), “La generación realista: Alfonso Sastre”, en Francisco Rico y Santos Sanz Villanueva (cords.), *Historia y crítica de la literatura española 8/1, época contemporánea : 1939-1975*, primer suplemento, Barcelona, Crítica-Grijabo Mondadori, pp. 661-667.
- ORTEGA, Roberto (1986), “*La taberna fantástica*, la subversión va por dentro”, *Campo Soriano*, ed. Soria, 07-08-1986.
- PACO, Mariano de (1985), “*La taberna fantástica*, tragedia compleja”, *Primer Acto*, 210-211, septiembre-diciembre, pp. 81-83.
- (1988) “Bio-bibliografía de Alfonso Sastre”, en Alfonso Sastre, *Los hombres y sus sombras*, Murcia, Universidad de Murcia, Antología Teatral Española, pp. 15-24.
- (1990a) “Alfonso Sastre: ein Dramatiker im Wandel”, en *Wilfried Floeck*, Hrsg. *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert, Gestalten und Tendenzen*, Tubinga, Francke, pp. 179-196.
- (1990b) “Alfonso Sastre: de vida y teatro”, en Alfonso Sastre, *The Red Gypsy-Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel*, edición de Patricia McDermott & Christopher Jowett, Leeds, *Alumnus*, pp. 1-9.
- (1990c), Edición, introducción y notas de *La taberna fantástica y Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Madrid, Cátedra.
- (1991) “Alfonso Sastre y el teatro español (Notas a una despedida)”, *Monteagudo*, 9, marzo, pp. 52-53.
- (1992a), “Alfonso Sastre en la tragedia compleja”, *Primer Acto*, n.º 242, enero-febrero 1992, pp. 40-45.
- (1992b), “*El viaje infinito de Sancho Panza*. La inversión de un mito literario”, *Primer Acto*, 242, enero-febrero, pp. 56-59.
- (1993a), (ed.), *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia.
- (1993b), “El último teatro de Alfonso Sastre”, en Mariano de Paco, *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 299-308.
- (1993c) “Alfonso Sastre y *Arte Nuevo*”, en Mariano de Paco, *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 129-139.

- “El teatro breve de Alfonso Sastre”, en prensa en *Art Teatral*.
- (1995), “El teatro de Alfonso Sastre”, en prensa en Alfonso de Toro y Wilfried Floeck, eds, *Literatura Española Actual*. Teatro, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 147-166. Reproducido en Eva Forest, coord. *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*, Hondarribia, Hiru, 1997.
- (1996a), “Alfonso Sastre: Obras Completas”, *Gestos*, 11, 21, abril, pp. 197-199.
- (1996b), “Alfonso Sastre en el teatro español”, *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 1, pp. 57-61.
- (1996c), “El teatro de Alfonso Sastre en la sociedad española”, *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20, pp. 271-283.
- “El teatro de Alfonso Sastre en la última década”, en prensa en las Actas del *Coloquio Internacional «Teatro y territorios»*.
- (2013), “Drama y sociedad de Alfonso Sastre”, *Puertas del Drama*, nº 42.
- PALLOTTINI, Michele (1983), *La saggistica di Alfonso Sastre. Teoría letraria e materialismo dialettico (1950-1980)*, Milan, Franco Angeli.
- PALOMO, Juan F. (1992), “La versión teatral de *El Quijote* de Alfonso Sastre, en San Sebastián”, *Diario 16*, ed. San Sebastián, 04-09-1992.
- PARRA, Javier (1985), “Los ecos de la violencia en el País Vasco”, *Ya*, 01-08-1985.
- PARRALEJO, Jesús (1985), “Alfonso Sastre ofrece una particular visión de *La Celestina*, situada en la actualidad”, *Diario 16*, 30-07-1985.
- PASCUAL, Itziar (1992), “Sancho Panza es el auténtico protagonista del *Quijote* de Sastre”, *El Mundo*, ed. Madrid, 21-10-1992.
- PASQUARIELLO, Anthony M. (1962a), “Alfonso Sastre y *Escuadra hacia la muerte*”, *Hispanófila*, 15, mayo, pp. 57-63.
- (1962b), “Censorship in the Spanish Theatre and Alfonso Sastre’s *The Condemned Squad*”, en *The Theatre Annual*, XIX, pp. 19-26.
- (1965-1966) “Alfonso Sastre, Dramatist in Search of a Stage”, *The Theatre Annual*, XXII, pp. 16-23.
- PAVÓN, Juan Luis (1992), “Alfonso Sastre, caballero andante”, *ABC*, ed. Sevilla, 22-09-1992.
- PEDIMOS LA PALABRA (1991), “Alfonso Sastre: Los hombres circulamos en la sociedad contemporánea con una sombra informática”, *Pedimos la Palabra*, ed. Madrid, 01-05-1991.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. ; RODREGUEZ CÁCERES, Milagros (1996), *Manual de la literatura española. XIV, Posguerra: dramaturgos y ensayistas*, Pamplona, Cénlit.
- PENNGTON, Eric (1990), “Metatheatrical Techniques in Alfonso Sastre's *Jenofa Juncal*”, *Gestos*, 10, noviembre, pp. 77-89.
- (1993) “Sastre's *Jenofa Juncal*: Cry of the Outcasts”, en Mariano de Paco, ed., Alfonso Sastre, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 285-291.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1992), “Sobre pragmática del texto teatral: El hablante dramático básico en el teatro de Alfonso Sastre”, *Homenaje a Don Eugenio de Bustos*, II, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 235-249.
- PÉREZ MINIK, Domingo (1961), *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama.
- (1967), “Alfonso Sastre, ese dramaturgo español desplazado, provocador e inmolado”, en Alfonso Sastre, *Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, pp. IX-XXXI.
- PÉREZ PUIG, Gustavo (1992), “Sancho y el mundo de lo imposible”, *Primer Acto*, nº 242, enero-febrero 1992, pp. 61-63.
- PÉREZ-STANSFIELD, María Pilar (1983), *Direcciones de Teatro Español de Posguerra: Ruptura con el Teatro Burgués y Radicalismo Contestatario*, Madrid, Porrúa.
- (1986), “El héroe en las tragedias complejas de Alfonso Sastre”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Sebastián Neumeister (coord.), 1991, VOL II, pp. 327-336.
- PIÑA, Begoña (1990a), “Biografía de la vejez”, *Diario 16*, 16-02-1990.
- (1990b), “Una batalla perdida”, *Diario 16*, 09-03-1990.
- (1992a), “Pérez Puig critica a la Comunidad por no incluirle en el Festival de Otoño”, *Diario 16*, ed. Madrid, 21-10-1992.
- (1992b), “Quijopanza y Sanchijote”, *Diario 16*, ed. Madrid, 23-10-1992.
- PIQUÉ, Antonio (1969), “Una cierta esperanza, *En la red*, de Alfonso Sastre”, *Homenaje a José Alsina*, Barcelona, Ariel, pp. 191-200.
- POZO, Raúl del (1992), “Viaje infinito”, *Diario 16*, 11-09-1992.
- PRAAG CHANTRAINE, Jacqueline van (1961), “Tendences du théâtre espagnol d'aujourd' hui”, *Syntèses*, 178, marzo, pp. 111-121; y 179, abril 1961, pp. 278-288.

- PRESS, Imagen (1989), “*Los últimos días de Emmanuel Kant*, en el CDN”, *Navarra Hoy*, ed. Pamplona, 12-01-1989.
- PRIMER ACTO (1992), Cuadernos de Investigación Teatral, n° 242: “Alfonso Sastre frente a la tradición teatral española”. Monográfico sobre Alfonso Sastre, Madrid.
- PRONKO, Leonard, C. (1960), “The Revolutionary Theatre of Alfonso Sastre”, *Tulane Drama Review*, V, 2, pp. 111- 120.
- PUEBLO (1979), “Un estreno de Alfonso Sastre”, *Pueblo*, 02-11-1979.
- PUERTA, Xabi ; CORTÁZAR, Julio ; POE, Edgar Allan (1994), “¿Dónde estás, Alfonso Sastre, dónde estás? / Acerca de Ulalume / De 'Marginalia'”, *El Mundo*, ed. País Vasco, 08-10-1994.
- PUERTA, Xavi (2006), “Introducción a *¿Dónde estás, Ulalume dónde estás?*, Alfonso Sastre, *Teatro escogido*, tomo I, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, pp. 471-491.
- QUINTO, José M^a de (1964), “Breve historia de una lucha”, en AA. VV., *Alfonso Sastre. Teatro*, Madrid, Taurus, “El mirlo blanco”, pp. 48-55.
- R.G.M. (1986), “*La taberna fantástica*, crudo realismo social”, *Faro de Vigo*, 06-08-1986.
- R.V.M. (1986), “Las transgresiones de Sastre”, *Levante*, 31-01-1986.
- RAGUÉ-ARIAS, María-José (1996), *El teatro de fin de milenio en España (desde 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel.
- RICO, Francisco (cord.) (1980), *Historia y Crítica de la Literatura Española- Época Contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Crítica.
- y Santos Sanz Villanueva (1999), *Historia y crítica de la literatura española 8/1, época contemporánea : 1939-1975*, primer suplemento, Barcelona, Crítica, Grijabo Mondadori.
- RIPOLL, Lara ; CASARES, José Ferrándiz (1992), “Sastre: El Sancho de Pedro Ruiz no es el que había imaginado” / La seducción de *El Quijote*”, *Información*, ed. Alicante, 08-10-1992.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo (1973), *Teatro español contemporáneo*, Madrid, EPESA.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María (1972), *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Ediciones Península, Barcelona.
- RUGGERI MARCHETTI, Magda (1975), *Il teatro di Alfonso Sastre*, Roma, Bulzoni.

- (1979a), Edición, introducción y notas de *La sangre y la ceniza y Crónicas romanas*, Madrid, Cátedra.
 - (1979b), “La tragedia compleja. Bases teóricas y realización práctica en *El camarada oscuro* de Alfonso Sastre”, *Pipirijaina Textos*, 10, septiembre-octubre 1979, pp. 2-9.
 - (1982), “Elementi paralinguistici nel teatro di Alfonso Sastre”, en AA. VV. *La cultura spagnola durante e dopo il franchismo*, Roma, Cadmo, pp. 65-74.
 - (1986), “*La taberna fantástica*: texto y realización escénica”, *Campus*, Universidad de Murcia, 5, marzo 1986, pp. 12-13.
 - (1988), “La tragedia compleja en sus mejores realizaciones”, *Cuadernos El Público*, 38, diciembre, pp. 61-75.
 - (1992), “L’importanza dei codici paraverbali nel teatro di Alfonso Sastre”, *Alma Mater Studiorum*, V, 1, pp. 171-181.
 - (1993), *Studi sul teatro spagnolo del novecento*, Bolonia, Pitagora Editrice.
 - (1999), “Itinerario creativo de una actividad dramática”, en José A. Ascunce (coord.), *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, pp. 13-48.
 - (2006), “Introducción a *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*”, en Alfonso Sastre, *Teatro escogido*, tomo I, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, pp. 225-233.
 - (2007), “¿Dónde estás, Ulalume dónde estás? En el Teatro Español de Madrid”, *Asaig de teatre: Revista de l’associació i experimentació teatral*, nº 60-61, pp. 154-156.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1975), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- (1978), *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March, Cátedra.
- RUIZ, Justo (1992a), “Estreno del viaje insólito de Alfonso Sastre a través de *El Quijote*”, *La Provincia*, ed. Las Palmas de Gran Canaria, 22-09-1992.
- (1992b), “Viaje insólito de Alfonso Sastre a través de *El Quijote*”, *Diario de Tarragona*, ed. Tarragona, 22-09-1992.
- S.E. (1985), “*La Celestina* de Alfonso Sastre se presenta hoy en Madrid”, *ABC*, 30-07-1985.
- SACKETT, Theodore Alan (1980), “*Prólogo patético*”, *Primer Acto*, 183, febrero, pp. 21-27.

- SAGARRA, Joan de (1985), “Sarcástica meditación”, *El País*, 02-05- 1985.
- (1985), “Sarcástica meditación”, *El País*, 03-05- 1985.
- SAINZ DE ROBLES, F. Carlos (1968), ed. *Teatro español 1966-67*, Madrid, Aguilar.
- SALVAT, Ricard (1966), *El teatre contemporani*, vol. 2, Barcelona, Edicions 62.
- SAN ANDRÉS, María Teresa (1985), “*La taberna fantástica*, de Alfonso Sastre”, *Hoja del Lunes*, 23-9-1985.
- SAN MIGUEL, Ángel (1993), “M. Servet y G. Galilei. Un diálogo correctivo de Alfonso Sastre con Bertold Brecht”, en Mariano de Paco ed. *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 223-235; publicada en *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert 1985. Festschrift für Franz Rauhut*, Tubinga, Gunter Narr, pp. 267-277.
- SANTOJA, Gonzalo (1993), “La voz velada, la voz de fondo de Alfonso Sastre”, en Mariano de Paco ed. *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 23-27.
- VILLANUEVA, Santos Sanz (1984), *Historia de la literatura española 6/2 literatura actual*, Barcelona, Ariel.
- SCARAMUZZA VIDONI, Mariarosa (1978), “Immaginazione e libertà nella ricerca teatrale di Alfonso Sastre”, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, XXXI, 2, pp. 329-344.
- SCHWARTZ, Kessel (1967), “Tragedy and the Criticism of Alfonso Sastre” *Symposium*, XXI, pp. 338-346.
- (1968), “Posibilismo and Imposibilismo. The Buero Vallejo-Sastre Polemic”, *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV, 1-2, pp. 436-445.
- SCIALDONE, Pierluigi (1948), *Caratteri e figure muliebri nel teatro di Alfonso Sastre*, Florencia, Università degli Studi.
- SEATOR, Lynette (1974), “Alfonso Sastre's Homenaje a Kierkegaard: *La sangre de Dios*”, *Romance Notes*, XV, 3, pp. 546-555.
- (1978), “*Ana Kleiber* and the Traditional Nature of Sastre's Unconventional Women”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XII, 2, mayo, pp. 287-302.
- (1979), “Alfonso Sastre, Committed Dramatist”, *Papers on Language and Literature*, XV, 2, pp. 207-223.
- SERNA, Jesús de la (1992), “Gaeta, no ETA”, *El País*, 13-09-1992.
- SERRANO GARCÍA, Virtudes (1993), “De Lope de Vega a Alfonso Sastre: *Asalto a una ciudad*”, en Mariano de Paco ed. *Alfonso Sastre*, Murcia Universidad de

- Murcia, pp. 247-250; publicada en *Campus*, Universidad de Murcia, 27, noviembre, (1988), p. 11.
- (1996), “Alfonso Sastre, una nueva etapa”, *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 1, pp. 63-68.
- (2002), “Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida), de Alfonso Sastre”, *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 11, pp. 43-45.
- (2003), “Los autores neorrealistas” en Javier Huerta Calvo, ed. *Historia del teatro español*, II, Madrid, Gredos, pp. 2789-2819.
- (2006), “¡Han matado a Prokopius! Ficción y realidad de Alfonso Sastre”, en Alfonso Sastre *Teatro escogido II*, cit. En Javier Villán coord. por Javier Villán, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, pp. 569-577.
- SOREL, Andrés (2006), “Introducción a *Los últimos días de Emmanuel Kant*”, en Alfonso Sastre, *Teatro escogido II*, cit. en Javier Villán coord. por Javier Villán, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, pp. 307-314.
- SPANG, Kurt (1990), “Alfonso Sastre y el teatro épico de Bertold Brecht”, en AA. VV., *Europa en España-España en Europa (Simposio Internacional de Literatura Comparada)*, Barcelona, PPU-Universidad de Aquisgrán-Universidad de Navarra, pp. 255-271.
- (1991), *Teoría del drama, lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- Suplementos Anthropos* (1992), 30, enero (Monográfico: “Alfonso Sastre. De la polémica al ensayo”).
- TEJERINA, Isabel (2007), “Panorama histórica del teatro infantil en castellano”, en Blanca Ana Roig Rechou; Pedro Lucas Domínguez; Isabel Soto López, (coords.), *Teatro Infantil. Do texto á representación*, Vigo, Xerais, pp. 57-84.
- TORRE, Carlos (1985), “*Tragedia fantástica de la gitana Celestina*”, *El Correo Catalán*, 07- 05- 1985.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1956), *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- (1968), *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 2º edición, pp. 595-601.
- TORRES, Rosana (1985), “Alfonso Sastre usa el lenguaje de los marginados de Madrid en su último estreno teatral”, *El País*, 24-9-1985.

- (1986), “Rafael El Brujo: Es el último montaje de la tradición del teatro independiente”, *El País*, 10-03-1986.
- (1990), “El arte de lo intolerable”, *El País*, 16-02-1990.
- TRIUNFO (1979), “Gallo Vallecana estrena a Sastre”, *Triunfo*, 03-11-1979.
- TRIVIÑOS, Gilberto (1973), “Alfonso Sastre y el realismo profundo. (Una poética en la España de posguerra)”, *Estudios Filológicos*, 9.
- UBERSFELED, Anne (1982), *Lire le théâtre I*, Paris: Editions sociales.
- URBANO, Victoria (1972), *El teatro español y sus directrices actuales*, Madrid, Editora Nacional.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1868), *Historia de la literatura española*, tomo IV, Barcelona, Gustavo Gili, 1968, p. 1068.
- VALLEJO, Idoia (1985), “GAT ofreció una historia de amor, represión y evasión”, *La Gaceta del Norte*, 06-12-1985.
- VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael (1961), “Un mes de teatro: *En la red*, de A. S.”, *Ínsula*, nº 173, abril de 1961, p. 15.
- VICENTE HERNANDO, César de (1991), “¿Has entendido ya que YO eres TÚ también? Notas a la poesía de Alfonso Sastre”, *Anthropos*, 126, noviembre, pp. 47-56.
- (1991) “Teoría y crítica de la imaginación: un trabajo de praxis dialéctica”, *Anthropos*, 126, noviembre 1991, pp. 70-74.
- (1992) “Bibliografía cronológica de la obra de Alfonso Sastre (1945-1991)”, *Suplementos Anthropos*, 30, enero, pp. 161-174.
- (1993) “Los quince sonetos inauditos de Alfonso Sastre: Historia, literatura y revolución”, en Mariano de Paco, ed. *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 101-110.
- (1997) “Las otras escrituras de Alfonso Sastre (Un enfoque histórico)”, en Eva Forest, coord. *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*, Hondarribia, Hiru, pp. 171-189.
- VIGORRA, Jesús (1992), “Una bellaquería contra Cervantes”, *El Correo*, ed. Andalucía, 22-09-1992.
- VILLÁN, Javier (1990), “Alfonso Sastre: ¿*En la red*?” , *El Independiente*, 24-02-1990.
- (1992), “Pedro Ruiz contra Sancho”, *El Mundo*, 24-10-1992.
- (1994), “Tragedia pura en el último Alfonso Sastre”, *El Mundo*, 13-10-1994.
- VILLEGAS, Juan (1967a), “La sustancia metafísica de la tragedia y su función social: *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre”, en Mariano de Paco ed. *Alfonso*

- Sastre, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 183-191; publicada en *Symposium*, XXI, pp. 255-263.
- (1967b), “Alfonso Sastre y la modernización del teatro español”, *Anales de la Universidad de Chile*, CXXV, pp. 27-45.
- (1975-76), “Acción dramática y disposición temporal en *Ana Kleiber* de Alfonso Sastre”, *Explicación de textos literarios*, IV, 2, pp. 121-133.
- (1980), “Metafísica y sociedad en *Escuadra hacia la muerte*”, en Francisco Rico (cord.) *Historia y Crítica de la Literatura Española-Época Contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Crítica, pp. 93-99.
- (1986), “*La Celestina* de Alfonso Sastre: niveles de intertextualidad y lector potencial”, *Estrenos*, X, 1, pp. 40-41.
- (1988), “1949-1955. Lo social, una categoría superior a lo artístico”, *Cuadernos El Público*, 38, diciembre, pp. 39-47.
- (1991), “Humor, sexualidad y desengaño en *La Celestina* de Alfonso Sastre”, *Anthropos*, 126, noviembre, pp. 57-59.
- VOGELEY, Nancy (1987), “The Picaresque Tradition Updated: Alfonso Sastre’s *Lumpen, Marginacion y Jerigonca*”, *Ideologies & Literature*, II, 2, pp. 25-42.
- WEINGRTEN, Barry E. (1993-1994), “Variation on the *Fuenteovejuna* Theme: Alfonso Sastre’s *Tierra roja*”, *Letras Peninsulares*, otoño 1993/invierno 1994-94, pp. 363-371.
- YA (1986), “Hoy se repone *La taberna fantástica* de Sastre”, *Ya*, 19-11-1986.
- (1986), “Tres premios para *La taberna fantástica*, de Sastre”, *Ya*, 04-2-1986.
- <http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/ENSAYO-ALFONSOSASTRE/Anatomia-del-realismo.htm>
- <http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/ENSAYO-ALFONSO-SASTRE/Eldrama-y-sus-lenguajes.htm>
- <http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/POESIA-ALFONSO-SASTRE/Poemas-Completos-de-Alfonso-Sastre.htm>
- <http://www.perezdelafuente.es/nuestras-producciones/donde-estas-ulalume>
- <http://www.mustrateatro.com/home.html#pagina=/obras/o0035.html>

Tesis doctorales

- ABOAL, SANJURJO, M. Isabel, “La recreación del mito en el teatro de Alfonso Sastre: *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*”, Murcia Universidad de Murcia, 1998.
- ALI GHALAB, Abdel Hamid, “El compromiso social en el teatro de Sastre, 1950-1960”, El Cairo, University of Al-Azhar, 1995.
- ANDERSON, Farris, “The dialectics of Alfonso Sastre”, Madison, University of Wisconsin, 1968.
- ASPINWALL, Carol, “Alfonso Sastre o el teatro comprometido de la posguerra española”, Bruxelles, Institut Supérieur de Traducteurs et Interpretes, 1983.
- AZCARTE INCHAURRONDO, Ignacio, “El personaje dramático en el teatro de Alfonso Sastre (1945-1990)”, Donostia-San Sebastián, Universidad de Deusto, 1995.
- BALESTRINO, Graciela. “La escritura desatada; el teatro de Alfonso Sastre”, Salta, Universidad Nacional de Salta, 2007.
- BERSKA, Joanna. “Motywy brechtowskie w twórczosci Alfonso Sastre”, Wrocław, Uniwersytet Wrocławski, 2011.
- BIAGI, Ilaria, “*Tierra Roja* di Alfonso Sastre, moderna Fuenteovejuna”, Pisa, Università di Pisa, 2008.
- BOYLE, Richard Patrick, “Utopianismo and militancy: comparative aspects of the Dialectic in the work of Antonio Buero Vallejo and Alfonso Sastre”, Belfast, Queen’s University Belfast, 2001.
- BILYEU, Elbert E, “Alfonso Sastre; an analisis of his dramas through 1960”, Denver, University of Colorado, 1968.
- BLANCO PÉREZ, Luis, “El hombre en el teatro de Alfonso Sastre”, Madrid, Universidad de Madrid, 1960.
- BONETTO, Barbara, “Il tentativo di un teatro impossibile: «Arte Nuevo» ed il teatro de agitación social”, Milano, Università di Milano, 2003.

- BURGUERA, René, “Ensayo sobre Sastre”, Grenoble, Université de Grenoble, 1961.
- CANO BONILLA, Elsa María, “Evolución del género trágico hasta Alfonso Sastre y la forma en que éste lo aborda”, México, Universidad Nacional Autónoma de México 1990.
- COMUNETTI, Raffaella, “Spazio, tempo e personaggi nel teatro di Alfonso Sastre degli anni ottanta”, Milano, Università di Milano, 1998.
- CRAMSIE, Hilde, “Protesta y actitud dramática en el teatro español de la posguerra (Sastre, Muñiz y Rubial)”, Irvine, University of California, 1981.
- DEOSTHALE, Duleep C. “The function of the nightmare in the theatre of Alfonso Sastre”, Los Angeles, University of California, 1990.
- DIRLAM, Janet J. “El teatro de Alfonso Sastre”, Madrid, Universidad de Madrid, 1965.
- ESQUERDO SIVERA, Vicenta, “La mujer en la obra de Alfonso Sastre”, Valencia, Universidad de Valencia, 1970.
- GARCÍA ILLANA, Pilar, “El realismo teatral en la España de postguerra: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre”, Universidad de Jaén, 2012.
- HENRIQUEZ-SANGUINETI, Carolina, “La degradación del espacio sagrado en el teatro español actual”, Irvine, University of California, 1989.
- HÖCHEMER, André, “Das Theater Alfonso Sastres und Seine Klassischen Vorbilder”, Kassel, Universität Gesamthochschule Kassel, 2000.
- HÖRR, Beate, “Konzeptionen und darstellungsformen des tragischen bei Valle-Inclán, Sastre und Buero Vallejo”, Ein Beitrag zur Gattungspoetik des Dramas im 20. Jahrhundert, Berlin, Mainz Universität, 1991.
- HUBBARD SEATOR, Lynette, “A study of the plays of Alfonso Sastre: man's struggle for identity in a hostile world”, Urbana, University of Illinois, 1972.
- KIM DAE, Jong, “Proyecto de análisis semiótico del teatro de Alfonso Sastre”, Universidad de Salamanca, 1993.

- LÓPEZ, Leticia P., “Monsters, machines, and madness : keys for interpreting twenty years of Alfonso Sastre’s theatre (1982-2002)”, Irvine, University of California, 2004.
- MARTÍNEZ-MICHEL, Paula, “La censura dans le theatre espagnol de l’après-guerre, le cas d’Alfonso Sastre”, Dijon, Université de Bourgogne, 2000.
- MARTÍNEZ VILLANUEVA, Lydia “Existencia y libertad en la obra de Alfonso Sastre”, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- MASSACCESI, Daniele, “Riflessi di vite emarginate nel teatro di Alfonso Sastre”, Macerata, Università degli Studi di Macerata, 1994.
- MUÑOZ CALIZ, Berta, “Dos actitudes frente a la censura: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre”, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1995.
- NEWBERRY, Wilma, “The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre”, New York, University of New York, 1973.
- OBREGÓN CARVALLO, Osvaldo “Teoría y creación dramáticas en Alfonso Sastre”, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1972.
- PALLOTTINI, Michele, “La saggistica di Alfonso Sastre; teoría letteraria e materialismo dialettico (1950-1980)”, Milano, 1983.
- PAREDES, Jeannette, “Étude du Théâtre d’Alfonso Sastre”, Montpellier, Université de Montpellier, 1971.
- PIERINI, Stefania “Immaginazione e Realtà nella «tragedia compleja» di Alfonso Sastre”, Macerata, Università degli Studi di Macerata, 2004.
- ROISIN, Marie-Renee, “Introducción y comentarios de la traducción de “*Asalto Nocturno*” de Alfonso Sastre”, Rijs, Rijksuniversitair Centrum Antwerpen, 1970.
- ROUXEL, Maryvonne. “Les problemas sociaux Dans l’oeuvre d’Alfonso Sastre”, Paris, Université de Paris, 1964.
- SALVADOR, Valérie, “Alfonso Sastre y la literatura comprometida: ¿puede justificarse el terrorismo? Dudas y esperanzas en *Prólogo Patético*”, Lausanne, Université de Lausanne, 2005.

- SCALARI, Alice, “Alfonso Sastre: vampiri, fantasmi e crimini nella trilogía narrativa”, Verona, Università di Verona, 2005.
- SCHROTZENBERGER, Claude, “Introduction a Alfonso Sastre”, Lyon, Université de Lyon, 1973.
- SCORDA, Rosalba, “Alla ricerca di un palcoscenico: protesta e sperimentazione nell’arte drammática di Alfonso Sastre”, Torino, Università di Torino, 1998.
- SORIANO, Jacinto, “L’oeuvre d’Alfonso Sastre ; contribution à une approche sémiologique de théâtre de la période franquiste (1945-1975)”, Paris, Université de Paris, 1983.
- WU, Tsai-Chuen, “Estudio comparativo del drama «Numancia» en cuatro versiones: M. Cervantes, R. Alberti, A. Sastre”, Pamplona, Universidad de Navarra, 1990.

