



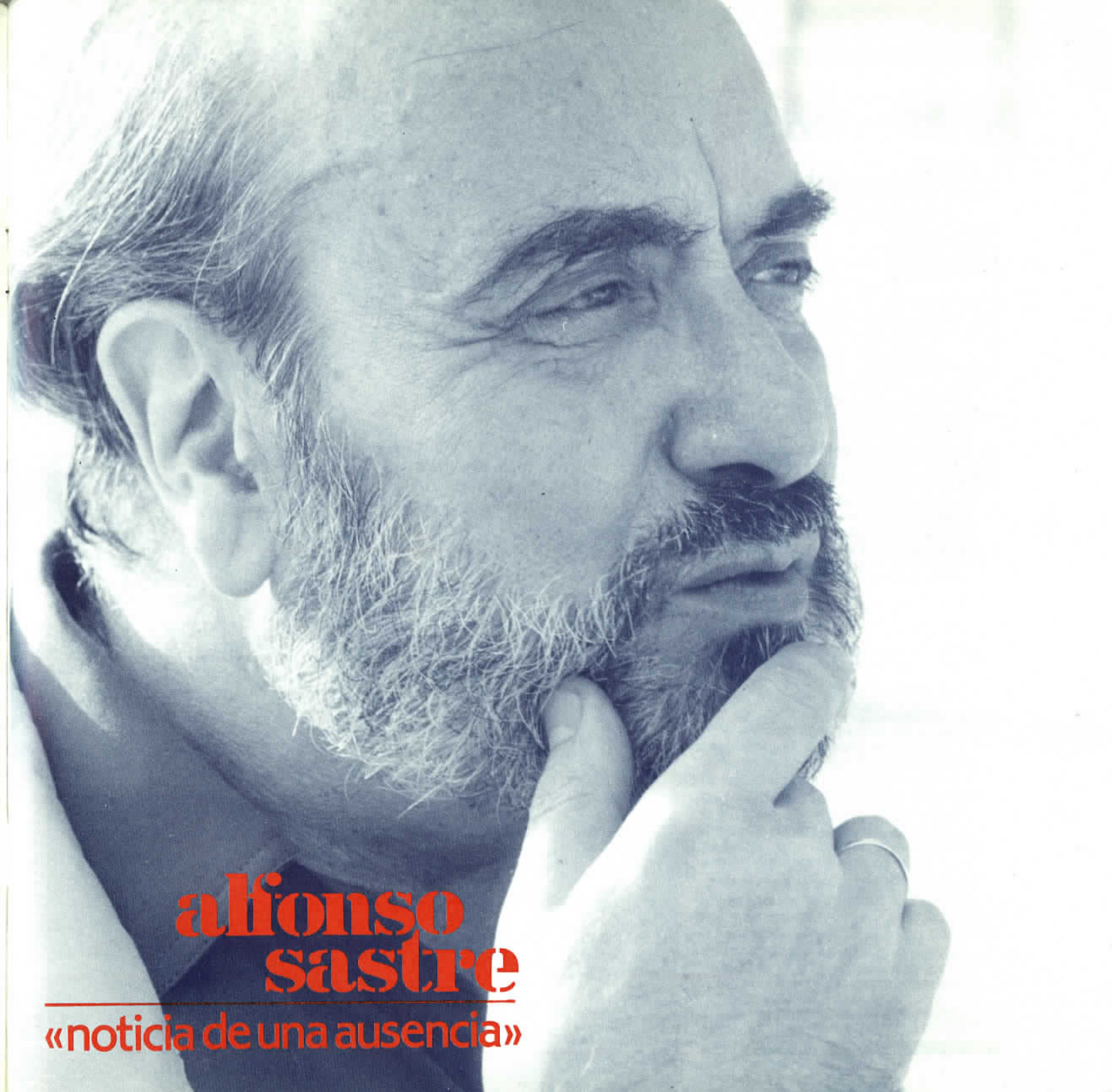
# alfonso sastre

«noticia de una ausencia»

38

CUADERNOS  
EL PÚBLICO





**alfonso  
sastre**

«noticia de una ausencia»



2

## MADRID, DICIEMBRE 1988

Periódico mensual de teatro,  
editado por el Centro de  
Documentación Teatral.  
Instituto Nacional de las Artes  
Escénicas y de la Música.  
Ministerio de Cultura.

*Director:*  
Moisés Pérez Coterillo.

## CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL

Capitán Haya, 44.  
28020 Madrid.

*Teléfonos:*

Redacción: (91) 270 57 49  
y (91) 279 32 96.

Suscripciones: (91) 270 51 99.

*Portada:*  
Antonio Fernández Reboiro

*Imprime:*  
EGRAF, S. A.  
Pol. Ind. de Vallecas.  
Luis I, 19.  
28035 Madrid.  
Depósito legal: M-524-1985.  
NIPO: 302-88-005-6.  
ISSN: 0213-4918.

Este cuaderno se vende conjunta e inseparablemente con el número 63.

|   |    |
|---|----|
| Alfonso Sastre: un largo viaje desde Madrid a Euskadi<br>(José Luis Vicente Mosquete) ..... | 5  |
| <hr/>   |    |
| Alfonso Sastre y Arte Nuevo (Mariano de Paco) .....   | 29 |
| 1949-1955: Lo social, una categoría superior a lo artísti-<br>co (Juan Villegas) .....      | 39 |
| 1957-1961: Hacia una tragedia socialista (Francisco Cau-<br>det) .....                      | 49 |
| La tragedia compleja en sus mejores realizaciones (Mag-<br>da Ruggeri Marchetti) .....      | 61 |
| Escrito en los ochenta (Alfonso Sastre) .....   | 77 |
| <hr/>   |    |
| Bibliografía .....  | 81 |
| <hr/>   |    |





**C**abe la sensación —y él mismo lo confiesa— de que su obra “no ha significado nada, o casi nada, en el panorama teatral español”. Figura, sí, incluso con títulos destacados en los libros de texto, pero nunca alcanzó el rango de la cotidianidad sobre

nuestros escenarios. O sea que, vistas así las cosas, el nombre de Alfonso Sastre evoca antes que nada la historia de una ausencia.

Y, sin embargo, ahí está, sesenta y dos años. La vida ha sido contundente con él, pero también él lo ha sido con la vida... y ha seguido su camino indesmayable, con disciplina alcoyana, mascullando dialéctico las contradicciones propias y las de su entorno con una coherencia progresiva e imparablemente radical. Desde el primer Sastre estético (*Cargamento de sueños* o *Prólogo patético*), hasta el que estos días, en su estación-término de Fuenterrabía, garabatea ya su último título (*Demasiado tarde para Filoctetes*), ha tanteado mil veredas posibles hasta que no le cupo otra salida que fajarse con el horizonte de lo imposible. Y así, a golpes de vida, ha construido su obra —tan amplia como desconocida, casi—, tan sazónada siempre en el compromiso, que alguien ha podido definirle, más que como un autor de teatro habitual, como un “activista teatral”..., tampoco al uso. Porque, como contrapunto a ese su perfil político, que alguna vez le hizo dar con sus huesos en Carabanchel, Alfonso Sastre ha cimentado su andadura literaria sobre la reflexión teórica y la investigación de fórmulas (la vanguardia, el realismo, la “tragedia-compleja”) y géneros diversos (teatro, novela, ensayo, poesía)... que también le han llevado, acaso, a cierta “tierra de nadie”.

A menudo ése es el precio de toda insurrección: la soledad. Un paisaje fecundo muchas veces, pero también insoportable, incluso para un corredor de fondo, cuando sólo suena a “ninguneo” y silencio... Y ése es el rumor subterráneo, quizá, de esta “Crónica de una ausencia”, crónica, puede que irreparable, pero desde luego indeseable. Para Alfonso Sastre y para el teatro español.







# ALFONSO SASTRE: UN LARGO VIAJE

## DESDE MADRID A EUSKADI

JOSÉ LUIS VICENTE MOSQUETE

**D**

emasiado tarde para *Filoctetes*. Ese podría ser el título..., ésa la primicia, pero ni aquí trabajamos primicias estrictamente ni él se permite a estas alturas la debilidad efímera de escupir títulos meramente

arrojadizos.

O sea, que me explica la ocurrencia de un modo mucho más radical: desde la simple anécdota que le sucedió no hace mucho en La Coruña (durante unos coloquios de la pulpática Universidad Internacional Menéndez y Pelayo), cuando un profesor erudito le hizo notar que ese proyecto suyo de la "tragedia compleja" y el "héroe irrisorio", en el que se devana los sesos y la pluma desde hace tres o cuatro lustros, estaba quizá ya entredicho en el *Filoctetes* griego. La hipótesis, claro, le picó la curiosidad y, tan pronto volvió a su guarida de Hondirribia, se fue a la biblioteca y tiro de Sófocles. Fue así como volvió a toparse con *Filoctetes* —un tipo ulcerado por heridas putrefactas y malolientes, que vive su destierro en una isla desierta, y a quien sus compatriotas van a buscar ahora, porque necesitan su ayuda para la conquista de Troya— y, como el personaje le venía que ni pintado, decidió ponerse manos a la obra. Yo no sé si cuando esta monografía salga a la luz (demasiado tarde acaso) habrá sacado tiempo Alfonso para ello, pero ésa será

por el momento su última obra: *Demasiado tarde para Filoctetes*.

El caso es que la primicia (tanto lo es que es pura crisálida aún), vino a cuento de una pregunta mía sobre aquel Premio Nacional de Teatro que le dieron en el 86, y que "de algún modo viene a romper o a perturbar —nos decía él entonces— la coherencia de un currículum en el que los premios brillan precisamente por su ausencia". Le preguntaba uno —ya digo— cómo lo había encajado en su biografía... si no le había llegado demasiado tarde... Y Alfonso se reía entre benedictino y escolástico: con esa risa que surge de la pena o viceversa seguramente... y me adelantaba el título:

—"Ja, ja, ja... *Demasiado tarde para Filoctetes*, pudiéramos decir, ¿no? Pero este *Filoctetes* no soy yo. No. Lo es Bergamín, cuando se viene al País Vasco y están a punto de darle el 'Príncipe de Asturias'. Lo hubiera rechazado, porque era demasiado tarde para Bergamín. Demasiado tarde también para Oteiza, y, en otro orden de cosas, para Rafael Arcos, por ejemplo... Cuando surgió la idea de montar *La taberna fantástica* pensé en él y le sugerí a Gerardo Malla si no sería posible rescatarlo de algún modo para interpretar algún personaje. No pudo ser. 'Mira —me dijo Gerardo—, es demasiado tarde para Rafael Arcos...'. Bueno, y en cuanto al Premio Nacional, pues sí, quizá llegó demasiado tarde y eso atenuó mucho mi alegría; pero me alegró —como ocurre siempre que avizoro algo que pueda sacarme de esa mi condición—, por-

que, a fin de cuentas, a uno no le gusta ser eternamente un lobo solitario".

Solitario y solidario. Tales podrían ser los dos perfiles macarenos de Alfonso "Filoctetes" Sastre... (con perdón). Sólo que él (con sus apenas sesenta y dos años todavía) sigue dispuesto a la batalla, ya sea al modo troyano o alcoyano, o predicando la "negociación" Gobierno-ETA, por aterrizar sobre una coyuntura de actualidad. Creyente como es en la función social del "manifiesto" —que en esto atesora un buen puñado de siglas (Arte Nuevo, TAS, GTR, TURS, etcétera) que iremos poco a poco desgranando—, era cosa de verle hace unos días en Cádiz, con un fervor juvenil o, al menos, indesmayable, encabezando y recabando firmas por la libertad de Otelo Saraiva de Carvalho o contra la solapada mafia colombiana... Contra esto y aquello.

"Fuerte en los conceptos, pero moderado en el estilo", dice él, aunque otros le acusan de haber sido muy duro en sus juicios a diestro y siniestro, ni la historia le concedió treguas, ni él se permitió, me parece, coartadas a sí mismo... ni a los demás. Y así, ora encastillado necesariamente en su propia soledad, ora en volandas de la solidaridad de sus correligionarios, Sastre ha ido tallando su vida y su obra de un modo incontentible y sistemático. La suya es una travesía demasiado contumaz para quedar impune. Desde el recuerdo de un muchacho "apolítico" en tiempos de la guerra, hasta la madurez de un revolucionario en tiempos de la paz (la "pax americana", según él).



Un revolucionario, nada más y nada menos. A Alfonso Sastre no le asusta ya esa definición. Los enemigos prefieren rebajarle al peldaño político del mero rebelde... y, a ser posible, sin causa. Los amigos le aupán al altar de la rebeldía como más elevada categoría estética. Revolucionario o rebelde, lo es en cualquier caso, porque el mundo le ha hecho así. Ya lo decía Aristóteles: "Las revoluciones no se hacen por menudencias, pero, a veces, nacen de menudencias"... y terminan a menudo en cierta tierra de nadie o en el extrañamiento. También en esto lo de Alfonso Sastre es una "tragedia compleja". Por momentos —como aquella Nochebuena del 76 en la catedral de Bayona cuando Telesforo Monzón le confería formalmente "la doble nacionalidad por lo menos"—, se ha sentido vasco y español. Otras veces, ni lo uno ni lo otro y se ha guarecido simplemente en "la lengua castellana. Esa es mi verdadera patria". Ésa, su peregrinación al extrarradio, hacia ese "exilio interior" que, si hubiéramos de traducir a símbolos de geografía o historia, podría quedar reducido a un largo viaje desde Madrid a Euskadi, desde una guerra a otra guerra.

## “Las bombas y el hambre, éstos son mis recuerdos infantiles de Madrid”.

academia, y me fui a otra, que se llamaba 'M. Pelayo', junto al teatro Fuencarral. Paso, Cerro y Costas se vinieron conmigo y allí nos encontramos con Medardo Fraile”.

Nace así "la quinta de Arte Nuevo": un grupo de adolescentes que hacen teatro por Navidad y poco a poco se zambullen de hoz y coz —sobre todo de coz, como veremos pronto— en ese mundo "inhóspito". El cómo y el porqué no es fácil de explicar, si no es en términos casi de mera generación espontánea. Bueno, al menos en el caso de Paso ("Fonfón" por aquel entonces para los amigos), la cosa le venía de casta. Su padre, don Antonio Paso, es un autor de éxito, y su madre, Juana Gil Andrés, actriz. Sus vales y recomendaciones les permiten asomarse a la trastienda de los ente-bastidores y los camerinos. De la fascinación al vómito, apenas hay un suspiro.

Alfonso Sastre ("Tito" para Paso todavía) recuerda ahora, por ejemplo, su presencia en los ensayos del teatro Maravillas, con la vedette Emilia Aliaga (*Una rubia peligrosa*), su marido, Paquito Muñoz, y el cómico Eduardo Gómez, "Gometes"... ("¡Que va, que va! No trabajábamos coristas ni vicetiples... Éramos muy castos e idealistas... un grupo muy extraño, muy curioso"). O aquellos tinglados "extraordinarios", tremendos novelones, que se montaba Enrique Rambal con tanta asiduidad como aparato: *Rebeca*, en veinte cuadros; *Drácula*, *Las dos huerfanitas de París*, *La vuelta al mundo en 80 días*... Cosas así, tan espectaculares y alucinantes, que los chicos de la academia "M. Pelayo" (Paso, Cerro, Costas y Sastre concretamente) se lanzaron a escribir en comandita un par de obras para Rambal: *Los crímenes del Zorro* —una variación en clave policiaca del personaje de Volpone—, y una versión de *Otra vez el campanero*, de Edgar Wallace. No hubo suerte, pero "Fonfón" y "Tito" le cogieron gusto a la pluma y juntos escribieron títulos como *Los muertos no están aquí*, *La gran borrasca* o *Un claro de luna*, que, pese a los buenos oficios de la madre de Paso ante el actor Rafael Rivelles, les valió un doloroso portazo en las narices en los camerinos del teatro Fontalba.

Así y todo, cuando en el año 43 los dos "alfonsos" terminan su bachillerato, están poco menos que juramentados —la historia luego se ocupará de sustanciar la paradoja— en una vocación común y apasionada; quieren dedicarse al teatro sin más. En sus casas, por supuesto, no lo avalan y les obligan a plantearse algún futuro más seguro. ¿Filosofía y Letras?

### 6 MADRID: LAS BOMBAS Y EL HAMBRE

—“Las bombas y el hambre. Sí, esos son mis recuerdos infantiles”, cuenta Sastre... y estamos ya hablando de Madrid. De la calle Ponciano, donde nació (1926). De la iglesia de San Marcos, donde le acristianaron y, a los pocos años, de su nueva casa de Ríos Rosas, 16, a un tiro de piedra de la artillería franquista y, claro está, de “una aviación que sometía a la población civil —califica rotundo— a bombardeos absolutamente terroristas. Era una amenaza real, pese a lo cual los niños vivíamos en la calle. El resto son impresiones de una pobreza extrema, propia de una ciudad cercada y de una familia de clase media baja”.

Su padre, antaño actor profesional en la compañía de Ricardo Calvo, era empleado de Siemens ahora. Tres hijos aún. Alfonso, el mayor de ellos, hace el ingreso en el bachillerato en junio de 1936... En mala hora. Tres años sin exámenes nos sitúan en la pista probable de un autodidacta. Sastre acude a una academia privada de la glorieta de Bilbao, donde conoce a nombres que le serán inseparables en sus primeras andanzas teatrales: Alfonso Paso, Enrique Cerro y Carlos José Costas.

—“Un día pretendieron imponerme un castigo injusto, me despedí de aquella



Alfonso y su hermana Aurora. “En el escaparate de su librería ha puesto una flor sobre mis libros”, escribía Sastre en *Carabanchel*.



Tampoco: en punto a réditos, la filosofía es también "un agujero en las nubes". Y Paso y Sastre se aplican a rebuscar carreteras que les sirviesen de coartada:

—"Nos matriculamos en Ingenieros Aeronáuticos, pero al mes tiramos la toalla, porque nos dimos cuenta de que no íbamos a poder con el álgebra de ninguna manera. Entonces fue cuando decidimos hacernos aduaneros... Pericial de Aduanas se llamaba aquello. Nos enteramos que se ganaba dinero desde que uno ingresaba y que luego se podía pedir fácilmente la excedencia. Así es que nos apuntamos a la academia "Iturriaga Aguirre" para hacernos periciales en Aduanas. El resultado fue un fracaso total; tres cursos perdidos desde el punto de vista académico".

### ARTE NUEVO: CONTRA UN TEATRO "ASQUEROSO"

Teatralmente, en cambio, no es un tiempo baldío.

—Adatemos la historia. Corrían los últimos meses del 45, cuando el quinteto de la academia "M. Pelayo" os reuníais en el "Arizona", un viejo café ya desaparecido de la calle Alberto Aguilera, y dabais a luz a Arte Nuevo, ¿no?

—Sí. En aquel momento habíamos incorporado ya al grupo, como director, a José Gordón, un sobrino de Alfonso Paso (aunque era mayor que él). Era un hombre muy desordenado, pero muy activo, que consiguió que nos cedieran el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid para dar allí un ciclo de conferencias. Los propios estudiantes del centro aceptaron ilustrar nuestras charlas con pequeños ejemplos escénicos y alguno de ellos, como Miguel Narros y Aníbal Vela, se unieron luego a nuestro proyecto. Así es que Arte Nuevo era un colectivo de autores y actores jóvenes... y un director, Pepe Franco, que procedía de los teatros experimentales de la República (la TEA: Teatro Escuela de Arte), y que fue para nosotros un maestro, una, auténtica revelación de lo que podía ser el teatro. Con él preparamos un primer programa de tres obritas cortas: una de José Gordón y Alfonso Paso, con quien yo mantenía ya algunas diferencias; otra, de José María Palacio, recién llegado al grupo, y una tercera que escribimos en colaboración Medardo Fraile y yo: *Ha sonado la muerte*. Alquilamos el teatro Beatriz, en una noche de descanso de la compañía titular, y las presentamos en una sesión".

—Era el 31 de enero de 1946, la fecha de tu primer estreno compartido. La em-



*El pequeño Sastre, de la mano de su padre, un ex actor profesional.*





Milicias en La Granja con "Fonfón" Paso: la experiencia que dio pie a su "Escuadra hacia la muerte". A la derecha, Sastre, años después, con sus hijos, un día de playa.



presa tenía todas las trazas de ser ruinoso, pero ¿qué pretendía Arte Nuevo y qué significó a la postre?

—“Nosotros lo titulábamos ‘Teatro de Vanguardia’, aunque eso entonces debía de sonar a chino. Nuestra intención era más que nada estética: hacer un teatro de arte, frente al teatro mercantil dominante en los escenarios de Madrid. Aquello era un horror: ‘teatro asqueroso’ lo llamaba Jardiel, y yo suscribo el calificativo. Era algo que había que destruir y nuestro lenguaje era en ese sentido muy iconoclasta, casi como ácrata. Recuerdo que yo hice un poema incendiario —‘Poema para un teatro de vanguardia’—, en el que pedía poco menos que eso: quememos estas salas, destruyamos para siempre este viejo teatro...”

—Algo parecido a aquel grito goliardo de años más tarde, que decía: “No pida Paso, pida teatro”.

—“Ja, ja, ja... Algo así... De cualquier

modo la crítica, pese a tratarse de funciones únicas, nos acogió con mucho cuidado y atención. Un crítico tan reaccionario como Alfredo Marquerie nos animó mucho y otros, como ‘Sergio Nerva’ —un hombre izquierda que no sé cómo, pero llegó a trabajar en el ‘Abc’—, nos dedicaron comentarios elogiosos. Así es que no podría decir si Arte Nuevo tuvo o no alguna trascendencia posterior, pero en aquel momento sí tuvo cierta resonancia. Era una forma de abrir alguna brecha en un paisaje teatral desolador”.

—Dentro de Arte Nuevo estrenas luego tu primera obra en solitario *Uranio 235*...

“Fue en 1946. Los americanos acababan de arrasar Hiroshima y Nagasaki con su bomba atómica. Aquello me produjo un gran impacto: como un sentimiento de que con ello iniciábamos una época nueva. Una impresión ni siquiera política, sino simplemente existencial. Porque Arte Nuevo era apolítico. Curiosamente el más

politizado del grupo era Alfonso Paso, que se definía entonces como anglófilo y terminó siendo fascista... Yo no; yo iba más por el tema del dolor y la muerte, y en este sentido el estreno de *Uranio 235* fue un fracaso terrible. Los espectadores, en vez de emocionarse con lo que yo pretendía contar, se rieron mucho. Se lo pasaron bomba, vamos, pero yo no me desanimé”.

—Escribes *Comedia sonámbula*, también con Medardo Fraile, y *Cargamento de sueños*, una obra simbólica de corte surrealista.

—“*Comedia sonámbula* no llegó a estrenarse porque los dueños del local donde iba a ponerse, uno que estaba junto a Radio España, se enteraron de que en la obra trabajaban hombres y mujeres juntos —imagínate— y nos prohibieron la representación. Entonces en Arte Nuevo estábamos ya económicamente con el agua al cuello y tuvimos que renunciar a



los teatros profesionales y recurrir a salones de actos de institutos y demás. En uno de ellos, en el 'Ramiro de Maeztu', ofrecimos en 1948 *Cargamento de sueños*. Yo me encargué del decorado y de la dirección y Paso interpretaba el personaje central. Al poco, Arte Nuevo tuvo que disolverse, acosado por los acreedores. Nos embargaban la taquilla e incluso querían meternos en la cárcel... Nos ahogaban las deudas".

## EL TAS, UNA ONOMATOPEYA PARA LA AGITACION

"Sic transit" Arte Nuevo al limbo de los empeños imposibles... Entonces empezaron a florecer los teatros de cámara y ensayo. José Gordón y José María de Quinto —que se había incorporado últimamente al grupo— fundan La Carátula, con la que estrenarían en España, en el Parque Móvil (PMM) de Madrid, *La casa de Bernarda Alba*. Sastre y Paso, aduaneros imposibles y vidas paralelas todavía —aunque en trance de divergencia a corto plazo— han ingresado ya (año 46) en la Universidad: Filosofía y Letras. Su irrefrenable querencia teatral les lleva al TUDE (Teatro Universitario de Ensayo), que dirigen Jesús Fernández Santos y Florentino Trapero. Hacen allí, como actores, *La anunciación a María*, de Claudel, y *Mientras cae la lluvia*, del propio Fernández Santos, que Sastre dirigió. Pretenden resucitar Arte Nuevo, con el nombre de Teatro Universitario Independiente, pero la revista "Juventud" (SEU) les niega la mayoría: "en la universidad española —sentencia— no hay teatro independiente que valga". Ante tamaña contundencia dogmática, ante tamaña evidencia el grupo, burla burlando, se llamará La Vaca Flaca y pondrá en escena tres pequeñas obras de Tennessee Williams. En un ademán de audacia quieren montar *La casa de Bernarda Alba*, pero el decanato dirá que no.

En éstas, los dos "alfonsos" se apuntan a unas vacaciones en un campamento del SEU en Bergondo (Galicia). Su director es un falangista, Jaime Suárez, a quien al poco le encomiendan la edición de "La Hora", otra revista del SEU, que, por serlo, está exenta de censura. J. Suárez les llama para sus páginas de teatro. Y ésa será la plataforma, ése el bienio radical (49-50), en el que Alfonso Sastre sustanciará su tránsito desde los voladores confines de la vanguardia y de la estética hasta los aledaños de la realidad social y su tragedia pura:

—“Son los años, en efecto —recuerda Alfonso—, en los que se produce en mi

**Se diría que Alfonso Paso “envidiaba mis fracasos, en vez de envidiar yo sus éxitos”.**

**“Escuadra hacia la muerte”: “A la tercera función había asistido el general Moscardó, y había montado en cólera...”.**

una radicalización en el sentido de confrontación con el sistema. Fue como el descubrimiento de que el teatro, a más de un vehículo de conocimiento metafísico de la existencia, tenía unas implicaciones sociales y políticas evidentes, una virtualidad instrumental para intervenir en el curso de la realidad... y transformarla. Los tramos de esta reflexión pueden seguirse paso a paso en los artículos que yo iba publicando en aquella revista".

"La Hora" es, pues, el fermento y soporte del TAS. Y Paso, claro está, no le siguió ya en este viaje, sino un nuevo compañero de fatigas, José María de Quinto".

"Lo social en nuestro tiempo es una categoría superior a lo artístico". Punto 7. Tal podría ser el resumen de aquel manifiesto (1950) por un "Teatro de Agitación Social":

—“Figúrate: aquello sonaba como un tiro. Incluso las siglas (TAS) recordaban, conscientemente desde luego, las de la

agencia de noticias soviética y yo estaba encantado de que fuera así, aunque nosotros no éramos marxistas todavía, ni mucho menos. Recuerdo que alguien nos apuntó que aquello podía parecerse a lo que Piscator había ensayado en la Alemania de entreguerras y nosotros preguntamos: "Pis... ¿qué?". Ni su nombre conocíamos. Nuestra propuesta, frente a aquella estética vanguardista que yo había conjugado en Arte Nuevo, propugnaba el realismo como el mejor modo de acercarnos teatralmente a la sociedad... y el mensaje político (en modo alguno de propaganda partidista) no era otro que el plantear un foro de discusión, en el que se recogiesen materiales de autores de distintas tendencias e ideologías".

En la lista de previsiones del TAS, junto a algunos españoles, figuraban nombres tan variopintos como Upton Sinclair, Steinbeck, Arthur Miller, Elmer Rice, W. Douglas Home, Sartre, Gabriel Marcel, Brecht, O'Neill, Armand Salacrou, etcétera, que ni J. M. de Quinto ni Sastre alcanzan aún a catalogar del todo, de no ser por los buenos oficios de su secretario, un correcto funcionario que, según ha recordado José María alguna vez, acudía todas las tardes a la "oficina del TAS" (la Cervecería Alemana de la plaza de Santa Ana), saludaba ceremonial sombrero en mano y, merced a su dominio del inglés, les entregaba luego amplios e impecables informes sobre los dramas que le daban a leer.

Todo fue en vano. Las dos primeras obras a representar (*Mutilado*, de Ernst Toller, y *La huelga*, de Galsworthy) son prohibidas. Se les niega el local apalabrado, la antigua Casa del Pueblo, y el TAS ha de bajar el telón, sin haberlo siquiera levantado. *Basura* (lo que luego sería *El cubo de la basura*) es la obra que Sastre prepara para el TAS, pero por esas fechas ha escrito también su *Prólogo patético* ("curiosamente un texto, en clave realista, sobre el terrorismo, pese a no ser entonces aún tan de actualidad como luego"), y había casi saldado ya, en términos de epílogo algo patético, quizá, su vieja amistad con Alfonso Paso, un hombre que, según escribiría Sastre, con el tiempo llegó "a degradarse en un mezquino ganapan".

—¿Cómo sucedió vuestra ruptura?

—“En realidad no se produjo nunca una ruptura estricta, sino un progresivo distanciamiento. En los años de 'comunes' de la Facultad aún estuvimos juntos, aunque escribíamos ya por separado. Luego él escogió la rama de Historia de América y yo Filosofía Pura. Es más, en el año 53 yo me fui a Murcia a terminar la



carrera (porque el profesor de Psicología, Gil Fagoaga, no me permitió examinarle por libre)... y dejamos de vernos. Él entra en el teatro comercial y yo me afirmo en posiciones cada vez más críticas y distantes de ese mundo... y entonces empezó a manifestar una hostilidad, un odio (yo creo que patológico) hacia mí, que culminó en las páginas 'ultras' de 'El Alcázar' pidiendo a la policía que me detuviese, o denunciando que yo iba a Suecia a dar vivas a ETA por las calles. Cosas muy graves. Lo cierto es que no hubo ningún episodio de enfrentamiento abierto entre nosotros. Si acaso, recuerdo una entrevista en El Escorial, que era su lugar de descanso y donde yo me retiraba a veces a escribir. Paso era ya un autor muy famoso y un día vino a verme a mi hotel: 'Mira, Tito —me dijo—, estoy estrenando mucho y creo que eso no es bueno para mí... Tú, en cambio, tienes problemas para estrenar...'. Y me preguntó si no tendría yo alguna obra que él pudiese hacer como actor. Le contesté que no, que no tenía ni siquiera proyectos en ese sentido... y, bueno, aunque por mi parte aquello no tuvo ningún tinte inamistoso, pienso que pudo resultar hiriente para él. En definitiva, yo creo que, por paradójico que parezca, su hostilidad hacia mí nació en el hecho de que lo que yo hacía (o mejor dicho, lo que yo no conseguía hacer) era lo que él hubiera deseado hacer. Es curioso: me atrevería a creer que él envidiaba mis fracasos, en vez de envidiar yo sus éxitos".

### "ESCUADRA": DEL CLAMOR A LA CÓLERA

El último tramo común, quizá, de los dos "alfonsos" habían sido las milicias universitarias en La Granja de San Ildefonso ("San Ildefonso de Madrid", le llamaría años después "Fonfón" a "Tito" a modo de insulto), y allí había acumulado Sastre los materiales para su primer gran éxito: *Escuadra hacia la muerte*.

—"La escribí en el 52, con vistas a un proyecto de un empresario inglés para una pequeña sala de Londres, así es que me la planteé sin cortapisas de censura. En ella recogí mi experiencia del servicio militar, del que salí detestando la institución castrense por encima de cualquier otro sentimiento. Lo pasé muy mal. El primer curso en La Granja, sobre todo —ese nivel 'maldito', como nos llamaban allí—, fue horroroso. Por vez primera me enfrenté con la sensación de que no era libre. Fue un descubrimiento espantoso del Ejército, ya digo. Pues bien, lo de Londres no cuajó y me quedé con el texto. Tras

una leve operación de camuflaje (cambié los nombres inicialmente españoles de los personajes por otros como de resonancias centroeuropeas), la presenté al premio 'Lope de Vega'. No quedó ni seleccionada. Se lo dieron a Giménez Arnau. Luego se la envié a Justo Alonso, que estaba entonces con Tamayo, y yo creo que ni la leyeron completa. Entonces Gustavo Pérez Puig me pidió algo para su Teatro Popular Universitario y la estrenó en 1953 en el María Guerrero".

—Seguro que es una noche inolvidable para ti...

—"Absolutamente emocionante y extraordinaria. Fue un lunes, el día de descanso de la compañía titular. Aquello fue un clamor o, al menos, yo lo viví así. Luego he vivido otros clamores (aunque no ya míos...), pero sí, aquella noche parecía que el teatro se viniera abajo. El reparto era excelente y la crítica fue también muy positiva: algo así como el descubrimiento, el saludo a un nuevo autor. Ello hizo que, aunque no estaba previsto, hubiese una segunda y tercera función, en las que el éxito fue aún mayor. Entonces me llamó Alfredo Marquerie, por entonces director del María Guerrero, para proponerme que *Escuadra* pasase a la programación normal. A mí me pareció de perlas, claro, pero ya no pudo ser... A la tercera representación había asistido el general Moscardó, el héroe del Alcázar, que había montado en cólera porque en un teatro nacional se ofreciese una obra antimilitarista y antipatriótica, y la prohibieron. Nunca pudo volver a hacerse legalmente, aunque ilegalmente se haría en mil parroquias, barrios y colegios".

Aquel mismo año, Sastre (que durante un tiempo ha estado enrolado como asesor y ocasional actor en la compañía Teatro de Hoy, representando la *Antígona*, de Anouilh, con Amparo Soler Leal y su padre, Salvador Soler), escribe *El pan de todos* (prohibida hasta que Rodero la presenta a censura). En el 54, *La mordaza*, que de inmediato estrenaría José María de Quinto con regular éxito, y *Tierra roja* (también prohibida).

1955 es un año fecundo, pero más o menos "imposible" también. Escribe *Ana Kleiber* para Tina Gascó, pero a ésta le asusta encarnar el abyecto papel de una "mala mujer" —¡qué diría su público!— y se niega a montarla. (Se presentaría un lustro después en el teatro Elsa Bergi, de Atenas, y al año siguiente en París). Con los restos de sus crisis religiosas, compone Sastre luego *La sangre de Dios*, una obra "frustada", ha dicho él más tarde, que estrenaría González Vergel con Adolfo Marsillach y Amparo Soler Leal en Va-

lencia y Barcelona. Y *Muerte en el barrio*, prohibida pese a que Claudio de la Torre, nuevo director del María Guerrero, había encargado ya los bocetos del decorado. Y, en fin, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, "la mejor tragedia —afirma Haro Tecglen 'in illo tempore'— que se ha escrito en el teatro español contemporáneo".

—"Pepe Tamayo, que estaba como director del Español, me encargó una versión del *Guillermo Tell*, de Schiller... La verdad es que no sabía yo tanto alemán como para eso, y entonces se me ocurrió otra obra. Me pareció que el desenlace propiamente trágico no estaba tanto en que Tell acertase con su flecha a la manzana —que aquello quebraba la tragedia y desviaba la fábula—, sino justo en lo contrario: en que fallase el disparo y matase a su hijo... Se lo comenté, aunque pensaba que iba a ser inviable a la hora de la censura, y Tamayo me animó: 'Mira, yo tengo ahora bastante fuerza en el Ministerio y no creo que me rechazan algo que yo presente'. Escribí la obra en veinte días, a mano, sobre aquellas mesas de mármol del café Viena, con mucho entusiasmo. 'Confío en que pasará', me dijo Tamayo cuando se la entregué, pero unos días después me llamó abatido: 'Ha sido imposible. Se reunió el Consejo de Teatro, me puse a leer y, a las pocas páginas, me invitaron a pararme: Tamayo, cese usted de leer. Déjelo...'. Y ahí quedó varada la historia de Tell, hasta que años más tarde me pidió el texto el grupo Bululú e hicieron con él una versión muy subversiva".

### ALFONSO CAE POR PRIMERA VEZ

—De la manzana de Tell, a la manzana... de Eva. Ese mismo año te casas con Eva Forest.

—"Ella estaba en un grupo (con Luis Martín Santos, Juan Benet, Francisco Pérez Navarro y demás), que se reunía los sábados en la cervecería de Gambrinos a leer 'Ser y tiempo', de Heidegger, y cosas por el estilo. 'La universidad libre de Gambrinos' se autodefinían a sí mismos enfáticamente. Mi panda era más bohemía: Ignacio Aldecoa, Sánchez Ferlosio, J. M. de Quinto, Carmen Martín Gaité, Josefina Rodríguez..., en fin, el grupo de lo que sería la 'Revista Española', que nos financiaba Antonio Rodríguez Moñino. Nosotros nos reuníamos en el café Gijón después de comer, y luego nos íbamos de vinos por la 'ruta del alcohol' hasta la Plaza España, pero teníamos relación con los de Gambrinos, que de cuando en cuando venían a visitarnos a 'La Gabrie-





Dos "evas" en su vida: su esposa (Eva Forest) y su hija, Evita, con la que aparece también en la fotografía inferior.

la', una taberna de la calle Colmenares. Y así conocí a Eva. Luego ella encontró un piso por Reina Victoria, donde yo vivía también, y la cosa acabó en boda. Así de sencillo".

—Al poco te cae encima tu primer procesamiento. Febrero del 56.

—"Eva y yo habíamos asistido a algunas reuniones en las que se pretendía organizar un movimiento contra el SEU, reclamando un sindicato libre de estudiantes, y a otras —distintas, pero de algún articuladas—, para la celebración de un congreso de escritores jóvenes. Allí nos dábamos cita gentes como Múgica Herzog, todavía comunista Javier Pradera, Tamames, Dionisio Ridruejo, o Ruiz Gallardón y Garrigues Walker, en cuya casa creo que celebramos alguna reunión. La cosa se descubrió y coincidió con un encuentro entre estudiantes y falangistas que hubo en Alberto Aguilera, en el que un joven falangista, Angel Alvarez, resultó herido en la cabeza... de un tiro, que yo creo que se les escapó a ellos mismos, porque los estudiantes no iban armados. Lo cierto es que se montó una persecución terrible. Algunos falangistas hicieron una lista con nuestros nombres, en la que figuraban, incluso, Laín Entralgo y el entonces ministro de Educación, Ruiz Giménez, y la cosa estaba clara: si el chico moría iban a hacer una escabechina en la oposición. Otros, más sensatos, fueron por los cuartelillos de Falange tratando de despistolizar a esos grupos. A mí me había dicho Miguel Sánchez Mazas que, llegado el caso, no tuviese inconveniente en contar lo que había oído en aquellas reuniones, porque se trataba de reivindicar nuestro derecho a reunirnos y a intercambiar opiniones. Así es que, cuando fui detenido, conté la verdad, pero la policía no me creyó, lo cual me indignó sobremanera. Fue mi descubrimiento de la policía. Yo les contaba la verdad, pero ellos querían otra cosa: hacer un servicio brillante. En fin, tras una segunda declaración algo más amplia, se incoó mi procesamiento y me dejaron en libertad provisional. Casi inmediatamente me concedieron una beca de la UNESCO para estudiar en París —me lo comunicó Maravall—, y, antes de que a la frontera llegase la noticia de mi proceso en el TOP, nos marchamos a Francia. Allí nació nuestro hijo mayor, Juan".

—Y allí te tienta por primera vez el Partido Comunista, ¿no?

—"Bueno, recuerdo que ya estando en 'La Hora' llegó a la redacción un ejemplar a mi nombre de 'Mundo Obrero', cuya retórica, por cierto, me desilusionó mucho, por su estilo pobre, estilo de 'cliché', co-



mo diría luego Mao. Yo tenía ya un perfil nitidamente antifranquista, pero fue en París cuando entré en contacto con el Partido y estuve a punto de ingresar en él. Me lo propuso Eduardo Haro Tecglen, que era militante, lo cual me sorprendió mucho, porque yo le consideraba como una persona muy reaccionaria desde el punto de vista político y, sobre todo —admirador como era del teatro de Ruiz Iriarte, a juzgar por sus comentarios en 'Informaciones'—, desde el punto de vista de la crítica teatral. Pues bien, fue él quien me dijo: 'Es el momento de que des un paso adelante'. Pero yo mantenía ciertas reservas intelectuales: residuos de una filosofía idealista que me hacían dudar de mi capacidad para compartir el materialismo dialéctico en todos sus extremos. Acto seguido se produjo la intervención soviética en Hungría, que me retrajo mucho, y no di ese paso. Me quedé como compañero de viaje, aunque ya con una relación directa y continua con el Partido, hasta que el año 1963, atendiendo a las repetidas peticiones de Jorge Semprún, que me aseguraba que el PC no tenía por qué ser dogmático y estaba abierto a distintos puntos de vista ideológicos, decidí ingresar en él".



Viejos amigos: José María de Quinto, Josefina Rodríguez, Sastre y Sánchez Ferlosio en Salamanca.

12

## AMBIGÜIDADES Y "BOOMERANG"

El trecho ése que dista entre el requerimiento de Haro y el del hoy ministro de Cultura ("¡Quién me lo iba a decir a mí!", susurra Alfonso), Jorge Semprún, lo ampara Sastre, cuando le pones en el brete de serializar su vida por etapas, bajo el siguiente epígrafe: "la lucha contra la marginación". Estéticamente habita todavía el territorio de la "tragedia pura" (tragedia socialista, según otros), pero "ya en términos de un debate interior de acceso al marxismo".

Hombre siempre abierto a la acción, pero al tiempo propenso a densificar sus pasos en la reflexión teórica, en el 56 había publicado su *Drama y sociedad*, un ensayo con el que la crítica se sintió aludida y puso el grito en el cielo. El mismo año escribe *El cuervo*, un título entre extraño y posibilista, estrenado en la temporada siguiente por Claudio de la Torre en el María Guerrero.

—"El cuervo presenta, en efecto, unos personajes muy planos, nada 'psicológicos' ni 'políticos', nada hirientes para la censura. Sí, de algún modo surge tras ese vendaval de prohibiciones impuestas a mi teatro anterior. Con esta obra inicio una línea de misterio y terror fantástico —un género que a mí me gusta y me divierte

## Ingreso en el PCE: "Primero me lo propuso Haro Tecglen y más tarde Jorge Semprún".

mucho—, que he seguido luego en relatos como *Las noches lúgubres* o en *Ejercicios de terror*. Si en un primer momento me planteé alguna reticencia, por cuanto me apartaba un tanto, aunque fuera ocasionalmente, de ciertos postulados de compromiso político, luego he seguido esa vía muy tranquilamente, con mucha alegría".

No fue tanta la que le produjo, a su regreso de París, el estreno en Barcelona de *El pan de todos* (Adolfo Marsillach, 1957). Sastre se quedó perplejo. El mismo Haro ha glosado alguna vez esa presunta ambigüedad de su teatro, su efecto "boomerang" al menos, que daba pie a

que algunos hubiesen tomado su *Escudra hacia la muerte* como una obra militante o *La mordaza* como un alegato contra la resistencia francesa. También ahora el resultado se situaba en las antipodas de las pretensiones. "Lo que había concebido yo como una reflexión sobre las tragedias que produce un proceso revolucionario, se recibía, con gran regocijo en los sectores reaccionarios, como una obra anticomunista. Yo no había querido eso en absoluto, así es que retiré la autorización y no se ha representado nunca más".

A él, entre tanto, le han retirado el pasaporte. Vive, de alquiler, en un piso del barrio de la Concepción, al calor de un paisaje de deudas en la panadería, en la carnicería, en la tienda de la esquina... ("en esto siempre hemos gozado de un colchón de confianza por parte de nuestros vecinos"). Trampeando con los magros réditos de la literatura (que si traducciones, que si una versión de *Medea* para Aurora Bautista y la compañía Lope de Vega; que si el estreno de *La mordaza*, en Hamburgo...). Y el cine: "ahí sí se ganaba dinero", recuerda Sastre, que trabaja guiones con Bardem (*A las cinco de la tarde*, *Nunca pasa nada*) y José María Forqué (*Amanecer en Puerta Oscura*, oso de plata en Berlín; *La noche y el alba* y





Madrid, 1962: Alfonso Sastre con Aranguren y José Bergamín.

*Un hecho violento*). Desde esa experiencia cinematográfica se embarca en la aventura de una novela neorrealista, *Paralelo 38*, cuyos ejemplares se apilan a cientos todavía en su casa de Fuenterrabía. Quizá fue una travesura; tras el visto bueno de la censura, el editor advierte que el relato queda corto y le pide a Alfonso que escriba unas páginas más. "Los añadidos, en los que se incluían ingredientes fastidiosos, como los crímenes de la zona nacional en la guerra civil, fueron directamente a imprenta. Así es que cuando salió el libro, se prohibió. Ya digo, todavía te puedo regalar cuarenta o cincuenta".

Aquel mismo año 58, Sastre nos regala un nuevo manifiesto en la revista "Acento Cultural": "El arte como construcción", se titulaba y en él proponía once notas para la creación de un "arte de urgencia", fecundo y renovador, "Social-realismo", lo llamará también y en esa onda teórica, se supone, habría que situar su producción dramática de 1959; *Asalto nocturno*, *En la red* y *La cornada*. La primera era llanamente un alegato por la paz internacional aunque con un gran peso del ingrediente narrativo: "un intento de síntesis entre lo dramático y lo épico". La segunda, un regreso al tema de la tortura, y la tercera, una "metáfora" que estrenó Marsillach en 1960:

**"Historia de una escalera":  
... "entonces —le dije a Buero—, no me gusta tu obra".**

—"En realidad, había empezado a ensayarla el actor Fernando Granada en el Reina Victoria, con dirección de José María de Quinto, pero ni a éste ni a mí nos gustaba el enfoque 'andaluzado' que Granada pretendía dar a *La cornada*. Lo que yo había concebido, sí, como una amplia metáfora de la explotación del hombre por el hombre, él lo reducía a una crítica del mundo taurino y su corrupción... y muy en concreto hacia un apoderado (creo que era Camará, el de 'Manolete') muy notorio en aquel momento. Así es que hablé con él y retiré la obra. Al poco, Marsillach me pidió algo para el Lara y le di ésta y *En la red*. Adolfo eligió *La cornada*

da y la montó de acuerdo con los postulados que yo proponía —y la hizo en blanco y negro, con unos efectos sonoros muy distanciadores—, pero no tuvo éxito. Estuvo un mes en cartel".

—Pese a la inestimable manita que intentó echaros nada menos que don José María Pemán...

—"Ja, ja, ja... Sí. Imagino que Conrado Blanco, el empresario, debió comentarle su infortunio y Pemán escribió un artículo —una tercera de 'Abc'— tratando de apoyarla, pero sirvió de poca cosa. Así es que su ayuda resultó a la postre eso, inestimable".

—*En la red*, entre tanto, hubo de esperar...

—"No mucho esta vez. La estrenamos al año siguiente (1962) con el GTR y en el 63 se hizo en Moscú, dirigida por Angel Gutiérrez, con el título de *Madrid no duerme de noche*. Me pidieron permiso para trasladar la acción a Madrid y yo se lo di muy gustoso, porque en el fondo esa era mi intención, aunque con vistas a su viabilidad en España, yo había utilizado la coartada de situar la historia en algo como Argelia, en tiempos de la represión francesa. Y es que, como ves, uno no era tan imposibilista, como pensaba Buero".

## DE LO POSIBLE Y LO IMPOSIBLE

—A eso vamos. En realidad, Buero Vallejo te acusaba también de todo lo contrario. ¿Cómo fue aquello?

—"Tal como yo lo recuerdo, todo empezó en un coloquio celebrado en un colegio mayor, al que asistimos los dos, y en el que Buero intervino para decir que había una serie de escritores imposibilistas, que, por no tener en cuenta los condicionamientos de la censura, producían textos abocados a la prohibición y sobre eso basaban su notoriedad. Obviamente yo era el autor con más obras prohibidas y me di por aludido, pero no repliqué allí. Por entonces, Alfonso Paso había lanzado la tesis del 'pacto social', de algún modo semejante: suscripción de un pacto con el teatro comercial y los poderes públicos, para, una vez instalados dentro, romper ese pacto y hacer el teatro que queríamos. A mí me parecía una mala vía. Reflexioné sobre ello y escribí un artículo en 'Primer Acto' (junio de 1960), titulado 'Teatro imposible y pacto social', en el que emparentaba las dos posiciones. Defendía yo allí que no se podía hablar de un teatro imposible a priori, porque la censura, muy invertebrada en sus concepciones, no tenía unos criterios fijos y determinados. Así es que todo era posible y to-





"Mis relaciones con Buero (a la izquierda en la foto) han sido ocasionales y... distantes".

14

do podía ser prohibido. En estas circunstancias —decía— era una pena el sacrificio que puede suponer el interiorizar la censura (convertirla en autocensura) y ahorrar a aquel organismo su trabajo. Tenemos que evidenciar su existencia, sostenía yo. Si les damos el trabajo hecho, aquí va a parecer que hay libertad de creación... Este artículo Buero lo leyó con mucha hostilidad y me contestó con otro muy largo, en el que mantenía lo contrario a lo que había dicho antes: que yo era un posibilista también, que muchas de mis obras estaban escritas teniendo en cuenta la censura. Lo cual era cierto, desde luego. Nunca he escrito nada para que la censura me lo prohíba (...). Yo repliqué, en fin, con otro en el que daba de lado los argumentos 'ad hominem' y señalaba, eso sí, los riesgos conformistas de ese llamado posibilismo, y ahí terminó la polémica".

—Desde entonces tus relaciones con Buero no han sido posibles o, al menos, nada cordiales, me parece.

—"De hecho nunca habíamos tenido una relación muy estrecha. Cuando él irrumpió en el teatro con su *Historia de una escalera* (1949), yo estaba ya en 'La Hora'. A mí la obra no me gustó mucho, pero le hice una crítica muy favorable, por una razón de simpatía política para con un hombre que venía de la cárcel y había

sufrido una sentencia de muerte. Acallé mis reservas y saludé el descubrimiento de un autor muy importante. Pero en el fondo yo tenía la sensación de que Buero la había escrito en función de la censura. Así me explicaba yo que en ella estuviese tan 'lavada' la historia de la guerra civil, que parece pasar sobre esa generación sin apenas dejar huellas. Y se lo dije a Buero, de una forma un poco ingrata acaso: 'Me gusta tu *Historia de una escalera*, más por lo que imagino que hubieras escrito en otras condiciones, que por la obra tal como ha quedado'. Él me respondió que no, que yo estaba muy equivocado; que la había escrito con entera libertad y que, de no haber censura, no la hubiera hecho diferente. Yo le contesté con una frase muy dura: 'Entonces, no me gusta tu obra'. Él me dijo, recuerdo, que yo estaba pasando 'un sarampión marxista'... y bueno, no fue un episodio que abonase de cordialidad nuestras relaciones, desde luego. A partir de aquello no han sido más que ocasionales y coyunturales. Distantes... con muy poco volumen".

#### GTR: LA "CHECA" DE RECOLETOS

La censura, ése era el paralelo que ca-

talizaba las teorías, las escaramuzas y las enemistades del momento. Y Sastre la ataca ahora de frente, "como una vergüenza pública y privada"... y pide de paso la reforma de los teatrales nacionales, la supresión radical de los Festivales de España y de los premios nacionales de Teatro, la liquidación por reaccionarias de las Escuelas oficiales... la función única. En suma, "una ordenación nueva, revolucionaria del teatro". Esos son los objetivos, esa la retórica nada complaciente de su siguiente manifiesto, alumbrado también con José María de Quinto: el del Grupo de Teatro Realista (septiembre de 1960).

—"Se trataba de recoger la idea que no pudimos llevar a término con el TAS. El proyecto tenía un doble eje: pretendía, por un lado, una investigación sobre el realismo y, por otro, el uso del teatro como un instrumento de crítica política y social. Nuestro planteamiento era, pues, muy subversivo, muy antifascista: llevar el teatro hasta los límites de lo imposible, para denunciar la situación que padecíamos. Conseguimos la financiación de un modo hartamente curioso: Amparo Soler Leal, que llevaba mucho tiempo haciendo vodeviles, me había pedido una obra, porque quería —me dijo— dar un giro a su carrera. Mi contrapropuesta fue que se uniese al GTR como primera figura. Acep-





Homenaje a Rafael Alberti en París (1966): asistieron, entre otros, Miguel Ángel Asturias y Arrabal.

tó, Alfredo Matas se incorporó como empresario y alquilamos la sala del teatro Recoletos. Nos prohibieron la primera obra que pretendíamos montar, *Sabor a miel*, de Shelagh Delaney, y empezamos con *Vestir al desnudo*, de Pirandello, conmemorando así el 25 aniversario de su muerte. A todo esto habíamos realizado una convocatoria pública a los autores españoles y, entre los sesenta o setenta textos que nos llegaron, elegimos y representamos *El tintero*, de Carlos Muñoz (que él había titulado, por cierto *Un balcón que da a la vida*). A continuación montamos *En la red*, pero en esos momentos ya tuvimos percances graves con la policía. Dentro de nuestro teatro —al que Paso desde su atalaya de 'El Alcázar' denominaba 'la checka de Recoletos'—, se hizo un documento pidiendo la amnistía de los exiliados y los presos políticos. Aquello dio pie a que me detuviesen por segunda vez y entonces cundió el pánico. Teníamos a la policía permanentemente presente en la sala y, como, además, se perdía dinero, el GTR terminó. No trabajamos más que nueve semanas: tres espectáculos a tres semanas cada uno. Algo muy pitagórico, ¿no te parece?"

Pitagórico o no, si echamos números, el estreno de *En la red* (cuya gira por provincias sería prohibida, con el pretexto de

## G. T. R.: "queríamos llevar el teatro hasta los límites de lo imposible".

una queja de la Embajada francesa), marca el oscuro albor de un tiempo de ostracismo. Hasta 1967 no volverá a ver Sastre una obra suya (*Oficio de tinieblas*) sobre un escenario, así es que, liberado de ese entretenimiento de preparar estrenos, se dedica de lleno a la escritura: *El circulito de tiza / Historia de una muñeca abandonada* (que en 1976 estrenó Strehler en el Piccolo de Milán, y puede que en breve se ofrezca en el María Guerrero), la versión de *Mulato*, de Langston Hughes, *Anatomía del realismo*, *La noches lúgubres*...

1963 es el año de las huelgas de los mi-

neros de Asturias, que le aportan a Sastre un elemento que le faltaba en su debate político interior: "la emoción de ver a la clase obrera en acción", dice él. De ahí a promover el "documento de los intelectuales sobre la represión en Asturias" hubo menos que un paso.

—"Era Fraga ministro y —esa era su línea de apertura— publicó nuestro documento, en el que denunciábamos, al menos, diez casos de tortura, poniendo a su vera una réplica que desmentía los datos. Admitía tan sólo que a dos mujeres se les había rapado la cabeza. Nosotros no nos quedamos satisfechos, claro, y preparamos un segundo escrito, pero en este momento no hubo ya contemplaciones y Bergamín, que figuraba como primer firmante de la primera carta, tuvo que salir a su segundo exilio, y quienes tenían alguna función pública perdieron sus trabajos. A Carlos Muñoz le retiraron del María Guerrero una versión suya ya anunciada de un texto de Dürrenmatt y le echaron de TVE. A Torrente Ballester le despidieron del 'Arriba' y de Radio Nacional; se quedó en la calle, como él me dijo..."

—¿Y a ti?

—"Yo ingresé en el PC".

## EL CAJÓN DE UN CORREDOR DE FONDO

Estaba escrito. Y ese pudo ser un "agravante" más que abocó a Sastre —y a su obra como autor de teatro— al horizonte de la marginalidad. El porqué se adivina. El cómo no se sabe, pero lo cierto es que —salvo unos pocos montajes surgidos a golpe de osadías y de voluntarismos, a prueba de bombas en alguna ocasión, como el *Guillermo Tell*, de Bululú; *Terrores nocturnos*, de César Oliva; *La sangre y la ceniza*, de Margallo-El Búho; *Ahola no es de leil*, del Gayo Vallecano; la *Tragedia de la gitana Celestina*, del GATT, y la reciente *Taberna fantástica*, de Gerardo Malla y "El Brujo"—, el nombre de Alfonso Sastre quedó borrado de la literatura dramática española representable. Todo lo más subió a las carteleras suscribiendo versiones de obras de Sartre, O'Casey (*Rosas rojas para mí*) o Peter Weiss y aquel su *Marat-Sade* legendario que ofreció Marsillach y en el que "por no echarle más leña al fuego de un texto ya de por sí difícil a la hora de la censura", el papel de Alfonso Sastre como adaptador debió camuflarse bajo el pseudónimo de sus siguientes apellidos, "Salvador Moreno Zarza". Cuando en el Ministerio se enteraron, casi ardió Troya.

Tan nítida se dibujaba la realidad, tan



contumaz, que en un momento dado Alfonso Sastre hace de ese "fatum" virtud y se permite ya todas las libertades... incluso la de operar con repartos difícilmente asumibles por el teatro de hoy:

—"Sí, algo de eso hay. Sabiendo de antemano, por lo general, que no iba a estrenar, no tenía ya sentido alguno someterme a automutilaciones. Desde entonces siempre he hecho una primera escritura muy libre (aunque abierta a admitir reducciones a la hora de una posible puesta en escena). Puede decirse que esa posibilidad que me ofrece la imposibilidad de estrenar ha llegado a convertirse en una estética: la de escribir 'ex abundancia cordis', con personajes y materiales abundantes. Eso es lo que puede tener de positivo el estar excluido de una vida teatral española mediocre y casi siempre reaccionaria. Sin ánimo de comparar, diríamos que algo parecido le sucedió a Valle-Inclán y por eso tenemos hoy sus esperpentos. Porque no se adaptó a los esquemas, echó las patas por alto y escribió lo que le vino en gana".

Y esa ha sido de algún modo la opción de Alfonso Sastre, desde que, mediada la década de los sesenta, advirtió que su teatro "era definitivamente imposible". Su invento sería lo que él llama la "tragedia compleja" (la búsqueda de una síntesis entre el teatro de Brecht y el de Beckett, entre el hombre y la historia, entre el pesimismo existencial y el optimismo revolucionario). El resultado será una larga lista de títulos que, por inéditos o no pasados por el laboratorio de las tablas todavía, merecen ser perfilados aquí, al menos en la verticalidad de su propósito y de su cronología:

\* *La sangre y la ceniza* (1965). Marca el instante de ese giro hacia la búsqueda de la "tragedia compleja". La traducción a códigos teatrales de su primer "héroe irrisorio", Miguel Servet, cuya biografía había escrito Alfonso el año anterior para Ribadeneira. Una bomba en la sala Villarroel, de Barcelona, cuando la estrena el Búho en el 76.

\* *El banquete* (1965). Una historia crítica, en la línea de *La cornada*, sobre el rodaje de una película comercial.

\* *La taberna fantástica* (1966). Aunque lo parezca no la escribió Sastre pensando en "El Brujo", sino "como una deuda de amor y gratitud —dice él— para todos aquellos quinquilleros, gitanos, murcianos, extremeños y viejos madrileños con los que compartí tantas y tantas horas de taberna... La escribí en el bar "Mi Barrio", de mi barrio de las Ventas del Espíritu Santo y es una obra que yo siempre he querido mucho. Con ella rompí el feti-



Febrero del 71: Sastre (el adaptador de "Marat-Sade"), con Peter Weiss, por quien siente "una gran admiración".



che de Madrid. Porque, madrileño como era, yo siempre había tenido mucho miedo al tema de Madrid, a su lenguaje. Me repugnaba el sainete. Tenía mucho miedo al cliché de la jerga arnichesca, que, en realidad, no es el habla de Madrid, sino una especie de reelaboración de ese léxico por un alicantino. Yo conocía el lenguaje de la calle, pero necesitaba filtrarlo, concretarlo en una forma literaria. Y creo que aquí lo conseguí. Si alguna hazaña hay en *La taberna*, es ésta: el lenguaje. Un lenguaje popular liberado, que desde entonces —ya sin tantas cautelas— se hace más visible en mi teatro. Y, si en otras ocasiones he intentado estrenar mis obras, con ésta no. Me la guardé con la satisfacción de haber descargado en ella una obsesión y tantos materiales acumulados en mis andanzas por Madrid y sus arrabales". Casi cuatro lustros después —y pese a que críticos hubo que la tildaron de sainete— el "rojo" Alfonso Sastre cosechaba con ella el éxito comercial más resonante de su vida y Rafael Álvarez "El Brujo" se consagraba en un papelón que parecía haber sido concebido para él: el "Rojo".

\* *Crónicas romanas* (1968). "Es mi mayo del 68 particular. Un homenaje a Vietnam y al Che Guevara, articulado a partir de dos héroes irrisorios: el individual (un Viriato asmático, bajito, cojitranco y mal hablado) y el colectivo (una Numancia cervantina, de gentes míseras e ignorantes, pero que resisten al imperalismo romano)".

\* *Melodrama* (1969). La historia real de



una persona que se transfigura en una mala bestia.

\* *Ejercicios de terror* (1970)). "Está en esa línea lateral de mi producción que se apunta en *El cuervo* y *Las noches lúgubres*. Terror y misterio, un subgénero que no abunda en el teatro y no sé por qué".

\* *Askatasuna* (1971). "En español quiere decir 'la libertad'. Fue un encargo de la televisión sueca, donde se emitió. Sería como una reescritura de *En la red*, pero situando ya la acción en Bilbao, durante la redada policial que dio lugar al 'Proceso de Burgos'. Un debate político sobre la situación del País Vasco". Fuertes acusaciones de Paso, que interpreta este 'excursus' escandinavo de Sastre como una 'insana y siniestra' estrategia para trabajarse el Nobel. Treinta y cuatro escritores escriben al presidente de la Sociedad de Autores (SGAE) protestando por esas insinuaciones 'nada éticas'.

\* *Las cintas magnéticas* (1971). "Un tema fantástico, la licantropía y una resonancia de fondo: Vietnam. Fue un encargo de la SER para el premio Italia, de Radiodifusión. Allí fue boicoteada por los representantes norteamericanos del jurado".

\* *El camarada oscuro* (1972). No es Santiago Carrillo, sino todo lo contrario, claro. Sastre anda ya en trance de decir-



Con Vicente, su tabernero, en una tumba cualquiera del cementerio de la Almudena.



Alfonso Sastre, en la tumba de Strimberg, en Estocolmo.

le "definitivamente adiós", pero antes escribe este "homenaje a un viejo militante comunista de base, a cuyo trasluz repasa la última historia de España". María Luisa D'Amico se la propone a la RAI y la rechaza luego por considerarla una apología del PC. Otros lo vieron justamente al revés. Otro asomo de la ambivalencia.

\* *Ahola no es de leil* (1975). Sastre está ya en Carabanchel. El soporte de la tragedia también es real: un chino es condenado a muerte en la Cuba colonial, pero se fuga cuando es trasladado al lugar de ejecución. Los soldados cogen a otro al azar para sustituirle en el patíbulo. El título se toma de otra anécdota cubana. "Me la contó José Caveda, un tipo extraordinario y aventurero, que había sido revolucionario con Pancho Villa y no sé cuantas cosas más. Aquí en Madrid vivía en el hotel "Buenos Aires", decía él, en un tubo de alcantarilla que encontró a la vera del Manzanares... Bueno, pues me contó que una vez en el barrio chino de La Habana entró en un cine en el que ponían una película china. Él no entendía nada, claro, pero en un momento determinado le dio por carcajearse y, entonces, su vecino de asiento se volvió hacia él y le dijo: "Señol, ahola no es de leil".

\* *Tragedia fantástica de la gitana Cestina* (1978). "Fue una iniciativa de Squarzina, que era entonces el director del Teatro di Roma, donde se estrenó. Me había pedido una versión del texto de Rojas, pero tanto respeto le tenía yo, que opté por otra cosa, por otra ocurrencia que a menudo ha estado a la base de mis obras: jugar con las contrafiguras. ¿Y si Calixto y Melibea, en vez de jóvenes, hubieran sido viejos, y su incomunicación naciese de lo divergente de sus biografías? Esa fue la pregunta y el presupuesto de partida".

\* *Análisis espectral de un comando al servicio de la revolución proletaria* (1978). "El tema es el terrorismo, una opción que se ubica en el filo de la navaja. Si una bomba alcanza su objetivo —pongamos que a Carrero Blanco, por ejemplo—, la operación puede alcanzar la gloria de los tiranicidios. Si en ese momento por allí pasa un colegio y se produce una carnicería, el resultado será una gran tragedia. La obra ofrece un doble desenlace: el de la gloria y el del horror".

\* *Las guitarras de la vieja Izaskun* (1979). "Me la pidió un grupo de Irún, del que luego nunca supe más. Es un traslado a Euskadi de *Los fusiles de la madre Carrar*, de Brecht. Tras la caída de Bilbao, unos militantes se incorporan a la paz y otros deciden continuar la resistencia".

\* *El único hijo de Guillermo Tell* (1980).



“Teatro para niños. Tanto se ha representado por allí la *Muñeca abandonada* que en buena parte de Europa a mí se me conoce como un autor de teatro infantil. Aquí traté de reflejar el punto de vista del niño en la historia de Guillermo Tell, pero este texto no ha tenido fortuna. Apenas hay una edición hecha en Estados Unidos”.

\* *Aventura en Euskadi* (1982). “Es una obra corta sobre la tortura. Un disidente checoslovaco —anticomunista de pro— es detenido en el Bulevar de San Sebastián mientras se produce una manifestación y seguramente llega a añorar la opresión que viene a denunciar”.

\* *Los hombres y sus sombras* (1983). “Parafraseando a Brecht, yo la subtítulo *Terror, horror y miseria del IV Reich*. Me da mucha pena que esta obra no se ponga en escena, porque el asunto me parece capital: el control informático de los ciudadanos por parte de los Estados. Trata de cómo la sombra informática de cada ciudadano se va convirtiendo en real y el ciudadano en la sombra de esta ficha administrativo-policial”.

\* *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel* (1983). “De nuevo en la clave del terror fantástico es una versión de *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara; una especie de mujer vampira, cuyas andanzas sitúo yo en el monte que veo a diario por las ventanas de mi casa de Fuenterrabía”.

\* *El viaje infinito de Sancho Panza* (1984). “Me lo pidió Horacio Costa, uno de los creadores de los ‘piccolos’ teatros, para una gira de despedida del actor Paolo Stoppa. Su edad le permitía ya poca movilidad sobre el escenario, lo que aconsejaba un Sancho Panza más bien sedentario. Pero no hice eso porque se me encendió la lucecita: ¿y si Don Quijote fuese el cuerdo y Sancho el empedernido lector de libros de caballerías? Y así empieza la historia, con un Sancho viejo, internado en un manicomio, con una camisa de fuerza. Loco de atar”.

\* *El cuento de la reforma* (1984). “Bueno, es una pequeña crítica, una pequeña burla de la transición política. Un albañil (digamos que el cura Paco) es llamado a hacer una reforma en el domicilio de una chica antigua militante comunista y que ahora está en el sistema de poder (pudiera ser Pina López Gay —sí, sí, yo pensé en ella al escribir—, o Pilar Bravo, que fue camarada mía y luego ha sido gobernadora o algo así). Se la he ofrecido a dos o tres personas, pero nadie quiere hacer algo que seguramente iba a molestar al PSOE, así es que...”.

\* *Los últimos días de Enmanuel Kant*

(1985). “De la mano de un texto de Thomas de Quincey titulado así, intenta un acercamiento a la vejez, a la degradación de una de las mentes lúcidas de Europa, Kant. Y todo ello contado imaginariamente por un contemporáneo también nacido en Königsberg, Ernesto T. A. Hoffmann, el autor de *Los cuentos fantásticos*”.

\* *La columna infame* (1986). Una obra didáctica, de formato breve, contra la tortura. En ella he incorporado como un episodio la *Aventura en Euskadi*.

\* *Revelaciones inesperadas sobre Moisés* (1988). “A propósito de algunos aspectos de su vida privada”, seguiría el título, que Sastre acaba de terminar durante su reciente estancia en California. ‘La figura de Moisés me pareció siempre fascinante. De la información misma que nos proporciona el Pentateuco, cabe inferir que era tartamudo (por eso usaba a su hermano Aarón como portavoz), se cubría el rostro con un paño y que sus entrevis-

**“A veces me da la impresión de que no significo nada para el teatro español”.**

tas con Dios eran inventadas. Diversos estudios proponen como verosímil la idea de que, en realidad, no era judío, sino egipcio. Existe también el dato de que empezó su obra, su militancia política, con una acción individual violenta: matando a un sacerdote egipcio. Otra cosa: según Freud —‘Moisés y la religión mono-teísta’—, recoge también la hipótesis de que fue muerto a manos de los judíos... A todo esto se me ocurrió añadir la circunstancia imaginaria de que Moisés fuese tuerto, pero fue luego —una vez escrita la obra— cuando mi hijo me hizo ver su posible semejanza con Moshe Dayan, que también era tuerto, ¿no?, pero yo no había pretendido ese paralelismo. Supongo por ello que, si un día se estrena, tendrá una lectura antisionista”.

Si a todo este inventario le añadimos ese *Demasiado tarde para Filoctetes* (en fase larvaria aún, como decíamos al prin-

cipio); y sus versiones inéditas del *Woyzeck*, *Asalto a la ciudad* (de Lope de Vega) o *La sombra de un guerrillero* (de O’Casey) y sus esparcimientos poéticos (*La balada de Carabanchel*), por ejemplo, y sus siguientes ensayos teóricos (*Realismo y sociedad, La revolución y la crítica de la cultura, Crítica de la imaginación, Lumpen, marginación y jerigonza*), y sus novelas, y sus incontables artículos de prensa... Si después de todo esto tirásemos ya esa línea para la “suma total”, la biografía literaria de Alfonso Sastre se nos ofrece inevitablemente con mucho plomo dentro, disciplinada, pertinaz casi alcoyana...

## UNA INVESTIGACIÓN EN MARCHA

A la luz amarillenta de ese “cajón” de Sastre, sopesando lo visto y lo no visto, “esta lista —ha escrito Alfonso alguna vez— debe ser una vergüenza... no sé si para mí por mi fracaso, o para el teatro español por su desprecio”. El balance, desde luego, invitaría a una meditación de tintes hamletianos, pero a uno en ese instante sólo se le ocurrió una pregunta de periodista catecúmeno, que a Sastre pudiera sonarle hasta a sarcasmo:

—A todo esto, ¿qué significa la obra de Sastre dentro del teatro español?

—“Yo no lo sé. A veces me da la impresión de que no significa nada y que los manuales de historia en los que se me destaca falsean la realidad. Ocurre que en esas historias del teatro, al serlo antes que nada de los textos teatrales, aparece mi nombre con un relieve que en la vida práctica y cotidiana del teatro no ha tenido. Yo nunca he estado dentro, como quien dice, sino en una especie de tierra de nadie. En el ámbito de la literatura se me consideraba como una persona de teatro y la gente del teatro me ha visto a menudo como un escritor. Puede ser, eso sí, que las pocas apariciones mías sobre los escenarios hayan servido de acicate para algunos inconfesados, pero eso no lo sé yo evaluar”.

— En cualquier caso, obviando por un momento lo que tú hayas podido ser para el teatro, el teatro para ti ha sido, incluso, algo más que una vocación. Ha sido, y son palabras tuyas, un camino “de investigación y revelación, una dialéctica en marcha...”.

—“Sí. Yo lo planteaba, incluso, como una investigación criminal. Lo he dicho y no lo desmiento. Como un intento de responder a una cuestión tan elemental y definitiva como ésta: ¿quién es el responsable del dolor del hombre en el mundo?”.





19



Alfonso Sastre, sus viajes y sus amigos. Arriba, a la izquierda, con Gisèle Halimi y Claude Faux en París. A la derecha, con su traductora al italiano María Luisa d'Amico. En las fotos inferiores, en Cuba, con el compositor Juan Blanco y con J. Antonio Vicente.



La "contestación" de Sastre a esta pregunta habría sido primero existencial y al fin fervientemente política, según los estudiosos que han tratado, como siempre porque esa es su obligación, de trincar su biografía en etapas. Farris Anderson —por citar a uno— distingue, al menos, tres: 1. "Dramas de la frustración" (Arte Nuevo: nihilismo y vanguardia estética). 2. "Dramas de la posibilidad" (1950-1961: teatro como forma de denuncia y cambio. Humanismo socialista. Realismo. Regreso a Aristóteles). 3. "Tragedia compleja" (1962-... Teatro postbrechtiano. A horcajadas entre la narrativa y la ficción; entre la revolución y el humor negro). Esa es su hipótesis.

Sastre, naturalmente, agradece de corazón el empeño, pero ni él mismo quizá está seguro de que las cosas sean así. Y es que puede que haya vidas que no caben en una monografía, ni el tiempo acepta casi nunca acompañarse a los perfiles nítidos de los conceptos. Así es que, cuando le ponemos en el brete de autoanalizar y autodespiezar su trayectoria globalmente, Alfonso arranca apenas de una "motivación estética contra aquel teatro asqueroso de que hablaba Jardiel", dice. Estaríamos en Arte Nuevo, "Es el momento también del existencialismo, surgido desde una herencia familiar católica. Es un tiempo de angustia personal, de preocupación por las ultimidades del ser humano. En *Cargamento de sueños* escribo una frase casi literal a otra de Sartre, a quien yo no había leído todavía: "Yo soy una pasión sin objeto" ("inútil", dirá él en *El ser y la Nada*). Esa es la atmósfera en la que surgen esos personajes "frustrados" de los que habla el profesor Anderson".

Enseguida —"porque en muy pocos años me pasan muchas cosas"— apuntan en Sastre las motivaciones morales y sociales (TAS), que le conducen a los umbrales de la "tragedia pura", según él la califica. Un salto que el propio Alfonso solventa en dos tiempos: el "drama existencialista" (1949-1956) y el tramo de acercamiento al marxismo (1957-1964). En el primer período (*Escuadra, El pan de todos, La mordaza, Guillermo Tell...*) su teatro, instrumentalizado ya como un elemento de denuncia y de cambio, "sigue impregnado de ingredientes existenciales, lo que abona no pocas contradicciones y esa ambigüedad ya comentada, que hace que un título, por ejemplo, como *El pan de todos*, quieran editármelo en una antología de textos anticomunistas. Naturalmente lo rechacé, aunque también me he negado siempre a aclarar el mensaje de mis obras mediante expedientes di-



Dos instantáneas de una fecha inolvidable. Alfonso y su hija aguardan a las puertas de Yeserías.

dácticos, postizos, a la manera de Brecht. Por eso nunca he sido brechtiano".

—Por eso y porque, dicen quienes han buceado en tu obra, en ese momento habías vuelto al redil de los cánones aristotélicos...

—"No, no. Yo nunca he sido aristotélico, ni antiaristotélico. Cuando descubri-

—algo tarde, quizá, en la clase de Lógica de la Facultad— la *Poética*, de Aristóteles, me dije a mí mismo: 'esto es muy bueno, aunque habría que ponerlo al día'. Luego apareció Brecht y su crítica a esa estética clásica era bastante sólida... pero no era cosa de pararse ahí. Entonces yo me planteé algo muy radical y ambicio-





Evita, con un puñado de claveles en su mano, celebra alborozada la puesta en libertad de su madre.

so probablemente; someter a crítica, incorporando sus hallazgos, las tesis de Brecht y dar un paso hacia adelante; el teatro post-brechtiano. Por ahí iría el debate teórico posterior, aunque en la práctica, ya desde Arte Nuevo, prescindimos del fetiche formal del aristotelismo que postulaba desterrar del teatro los elemen-

tos narrativos. Nuestra historia comienza con esa liberación. Se lo debemos, en parte, a Luis Escobar, que ha terminado siendo un personaje estrambótico, pero que entonces nos permitió ver en el María Guerrero *Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder, un título que, sin duda, nos marcó un rumbo". (Y aquí podría inscribirse

también una vieja y célebre polémica entre un Sastre vanguardista y un Torrente Ballester aristotélico, a cuenta de un estreno de Arthur Miller). "Luego, en función del planteamiento que exigían algunos temas, puede que se haya producido la imagen de haberme ajustado en ocasiones a la regla de las tres unidades..., pero jamás he renunciado a esa libertad de conjugar lo narrativo con lo teatral, aunque, puede que sí, esa opción quede más explícita a partir de *El camarada oscuro*, por ejemplo...".

#### DEL REALISMO PURO, A LA "TRAGEDIA COMPLEJA"

—Estábamos en el tramo de tu teatro realista, el que dio pie a la "generación realista".

—"Ese término lo acuñan los profesores. No sale de nosotros ni creo que a ninguno de los incluidos en ella le haya gustado mucho".

—Tú desde luego, no parece sentirte cómodo junto a nombres como Buero, Rodríguez Méndez, Muñiz, Martín Recuerda, Lauro Olmo, Rodríguez Buded...

—"Me he llevado bien con casi todos ellos, e incluso he contribuido en algún caso a que fuesen conocidos. A Martín Recuerda —un autor nuevo que me dijeron que despuntaba en el TEU de Granada— le llevé a los coloquios que organicé en los años cincuenta en Santander. Rodríguez Buded publica su primera obra en nuestra 'Revista Española'. Pero no creo que nadie —Buero supongo que no y yo tampoco— se haya encontrado cómodo bajo la etiqueta esa de la 'generación realista'. La rechazo en sus dos términos: en cuanto generación, porque es un mal concepto para aclarar las cosas y en cuanto pueda querer definir una concepción del realismo parecida en todos nosotros. La asociación con Lauro Olmo y esa especie de populismo lírico suyo, por ejemplo, es para mí difícil. Recuerdo que Lauro nos leyó *La camisa* (que al año siguiente montaría González Vergel con gran éxito), para que la estrenásemos en el GTR. En gran parte yo fui el responsable, pero la rechazamos porque era populista y sabíamos muy bien que lo que no queríamos hacer eran sainetes, aunque fuesen más elevados de miras con relación al género. Yo participé, desde luego, en la bandera del realismo y siempre mantendré que aún está por ensayar ese teatro realista como vanguardia experimental, pero no puedo estar de acuerdo con quienes tenían de ello un concepto meramente naturalista".



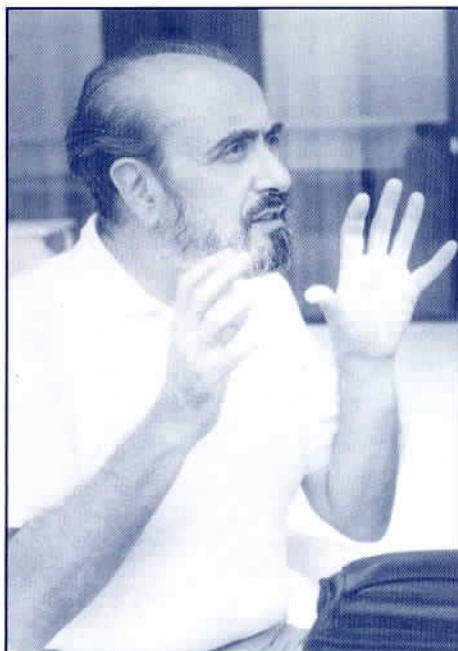
Quizá por eso mismo, y en parte también al comprobar la inviabilidad práctica de su teatro anterior, Sastre se arriesga al ensayo de una pirueta escolástica de laboratorio (con perdón), que marcará el pulso de su pluma hasta nuestros días. Seguramente resulta simplificador, porque en este tiempo se entrecruzan líneas y títulos atípicos, como pudieran ser los dedicados al tema del terror fantástico, pero desde 1965 (*La sangre y la ceniza*) su producción podría ampararse teóricamente bajo el epígrafe de un propósito: la génesis y desarrollo de la "tragedia compleja".

—Un concepto intencionalmente más amplio que el realismo y la tragedia pura...

—"... Y ya más directamente político. Yo creo que ahí le he retorcido el cuello al cisne aquel del existencialismo y de la angustia absorbente, ¿no? Trato, al menos, de superarlo dialécticamente (...). Porque el drama, que es una provincia del teatro, se basa en acciones y hay como poco dos formas de entender una acción; como agonía o como praxis. La primera, la acción agónica, nos conduce a un horizonte paralizante y pesimista; la muerte individual al fin y al cabo. Ese sería el teatro de Beckett. Antagónicamente estaría la concepción marxista de la acción humana como praxis, la tesis de una sociedad que avanza hacia adelante, pero que no para mientes en esa realidad cruda del hombre individual que muere, del ser agónico del hombre. Tal es el caso de Brecht, y por eso difícilmente me he entendido yo con él. En *Madre Coraje* pueden ocurrir hechos muy dolorosos, como la muerte de la hija, pero se pasa por encima de ellos a toda prisa y lo que queda es la crítica histórica. El mismo Sartre decía que el marxismo era la única filosofía de nuestro tiempo y el existencialismo una mera ideología secundaria, pero rectificadora de aquél. Y esa es la cuestión. En momentos de ensoñación, yo he pensado que podría haber un teatro en el que se vea que los hombres mueren y, al mismo tiempo, que la historia existe. Por ahí va mi proyecto".

—¿Y ahora mismo tienes la sensación de haberlo conseguido?

—"No, no. Es un objetivo demasiado audaz y ambicioso y habría que tener un gran talento para lograr ese drama con el que yo sueño. Hasta ahora la genialidad sólo se ha producido en un plano o en el otro. Acaso quien más se ha acercado a esa especie de omnivisión ha sido Peter Weiss, por quien yo siento una gran admiración. Su *Marat-Sade* me parece una tentativa en esa dirección; un gran deba-



**Atentado del  
Correo: "Es un  
asunto que algún  
día ETA contará".**

**"El PCE nos  
abandonó: "Mira,  
Alfonso, no es que  
te consideremos  
unapestado, pero  
es mejor que no  
vuelvas por  
aquí...".**

te entre la lógica de la revolución (Marat) y la reclamación individual (Sade)".

—En tu caso lo intentas a través de tus "héroes irrisorios", que algunos han definido a caballo entre la épica y el humor negro.

—"No. Eso del humor negro me parece un injerto racista en nuestro lenguaje. No me siento de ningún modo expresado en la filosofía de ese término que, aunque nacido en el área del surrealismo (André Breton) ha sido luego recogido en el ámbito del chiste más o menos siniestro. Ocurre, eso sí, que los aspectos irrisorios de toda acción humana, que en mis primeras obras se disimulaban o aparecían teñidos de cierta nobleza, trato ahora de liberarlos y darles cabida en mi teatro. Pero fijate que casi siempre intento integrarlos en una empresa de carácter trágico, que, por el mero hecho de serlo, eleva todo ese material por encima del nivel del chiste y de lo grotesco. Por eso hablo de 'tragedia compleja', aunque a lo mejor es un intento vano, sin sentido y sin posibilidades de prosperar. Me produciría mucha angustia si al final, a la hora de la verdad, su efecto fuese el de presentar la vida humana en términos de pura irrisión. Espero que no".

Alfonso Sastre no ha tenido apenas oportunidad de someter su "tragedia compleja" a la prueba de los escenarios, de que su invento derrotase en tablas, como diría el otro... ¿Autoaislamiento suyo? ¿Miopía del teatro español? Hablamos primero de lo último; de la evolución del teatro español desde aquel paisaje "inhóspito" contra el que se rebeló Arte Nuevo hasta el actual, que sigue "ninguneándose" más o menos, como él ha escrito alguna vez. Y Alfonso admite que sí, "han pasado muchas cosas, pero muy pocas si consideramos el mucho tiempo transcurrido. O sea, muchas, pero pocas. Así es que lo que estaría muy bien, está muy mal. ¡Hombre! Han pasado aquellos tiempos en que para quitar la concha del apuntador o para introducir la figura del director hubimos de librar unas luchas increíbles..., pero cambios profundos, no ha habido demasiados. Ni en lo relativo a la evolución de las formas dramáticas, ni en lo tocante a la infraestructura económica del teatro".

Y nos detenemos también en ese momento histórico del teatro independiente —casi la única ventana, al fin, por la que él pudo asomarse a la escena en España últimamente—, al que en un primer saludo Sastre recibió con más reticencias que entusiasmos: "¿Umbral de qué?". Así se titulaba el primer artículo que les dedicó en "Cuadernos para el Diálogo" a aque-



Ilos grupos surgidos a la estela de Artaud y de Grotowski. Y es que "hubo —explica Alfonso ahora—, una cierta confrontación generacional que a mí me parecía estéril y contraproducente. Hasta ese momento, quienes habíamos protagonizado la lucha contra el franquismo éramos especialmente los autores —yo creo que eso sí puede reclamarse para nosotros—, más que los grupos y los actores. Entonces, a mediados de los sesenta, ellos asumen esa posición antifascista, pero como arrebatándonosla, declarando poco menos que inútil la palabra y dejándonos sin ningún papel en la nueva lucha. De alguna forma la cosa se planteó así, aunque no duró mucho. Yo mismo colaboro más tarde con colectivos como Bululú y otros autores, como Matilla, entran directamente a trabajar con los grupos, se suelta esa fractura y desde entonces no ha ocurrido nada traumático, que yo sepa". El mayor trauma acaso sea el de la práctica desaparición de ese teatro, que Alfonso se explica por "haber puesto muy a menudo el objetivo crítico político en primer término y haber descuidado mucho los aspectos estéticos. Pero esa crisis —dice— pueden contarla ellos mejor que yo".

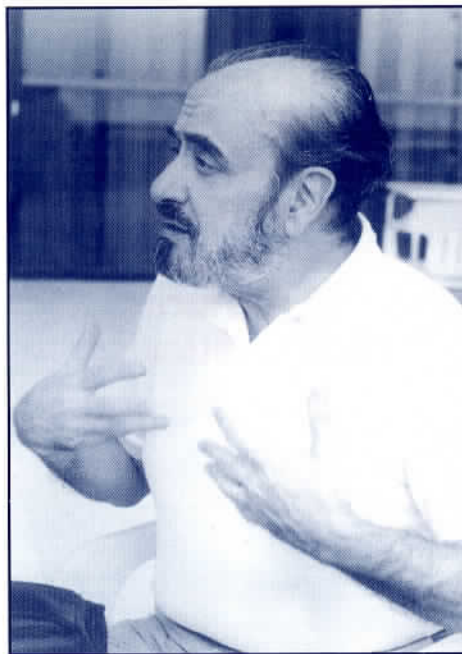
Sastre, por su parte, sólo puede contar que, ya en los estertores del franquismo, él no creía en milagros, "ni se las prometía tan felices como otros que pensaban que, tan pronto desapareciese la censura, nuestros problemas iban a terminar. No tuve grandes ilusiones al término de la dictadura, ni grandes desilusiones al ver lo que ha pasado después".

—Y en tu opinión, ¿qué es lo que ha pasado después?

—"Pues que vivimos bajo un Estado Leviatán, que nos permite teóricamente las libertades (porque sin su ayuda no se puede hacer nada), pero que tiene una contrapartida peligrosa: la de condicionar todo lo que hagamos. Ésa es la paradoja en la que nos desenvolvemos hoy. Estamos haciendo un pacto con muchos riesgos. No digo ya que sea como aquel que antaño proponía Paso (con un Estado fascista y unas empresas comerciales asquerosas, porque ahora ya no es así), pero no deja de ser arriesgado".

#### EL PERFIL DE UN "ACTIVISTA" TEATRAL

Lo dice, sin embargo, con un tono de cierta distancia; como con la sospecha de que él en concreto —aunque en un momento dado puedan endulzarle el paladar con un premio nacional de aquéllos que, para más inri, él bregó por suprimir de un



**Ingreso en Carabanchel: "Aquel teniente que llevaba el interrogatorio me engañó..."**

**"El asunto era tan grave (sobre todo para Eva), que podía tener un desenlace terrible en pocos días..."**

plumazo—, no va a tener tampoco hoy demasiadas ocasiones para caer en tan "peligrosa" tentación. En realidad esa es la canción de fondo que está sonando desde el comienzo de esta conversación y de estas páginas: la melodía de una ausencia empecinada..., no sé si razonable y tal vez insuperable ya. De todos modos, estamos escarbando en los porqués.

Y aterrizamos, al fin, sobre el que acaso es más evidente: las aristas de un perfil político, el de nuestro personaje, progresivamente radical, nada obediente ni contemporizador. Ahí encontraremos, sin duda, algunas respuestas; en el periplo de un muchacho madrileño, apolítico y católico, que deviene en sesentón arriscado en oteros "abertzales", previa parada y fonda en el "Partido" y en Carabanchel. Así es que el asunto merece un barrido de cámara en *flash-back*.

Madrid, años 30. Un hogar católico y de derechas. Si el punto de arranque del Sastre-artista se limita a una rebeldía estética, el caldo de cultivo ideológico de este "activista teatral" —como le ha adjetivado Farris Anderson— será un apoliticismo, "que me sirvió como vacuna y me salvó acaso de quedar incorporado orgánicamente a un régimen que lo absorbía todo". El debate interior, difícil de fijar a fecha fija, se librará en el plano religioso. "Primero dejo de ser católico porque quiero ser cristiano. Luego me atrevo a cuestionar la misma figura de Cristo. 'Niega a Cristo, cristiano: es ya lo único que puedes hacer por tu maestro', dice un poemita mío de aquellos tiempos, nacido de la percepción de que el postulado de la resignación cristiana servía de hecho para dar cobertura a un mundo injusto". Y el pensamiento de Sastre se seglariza hasta cuajar en un sentimiento que se convertirá en estilo: "la cólera contra la injusticia, más que en pro de la libertad. En ese sentido yo nunca he sido muy liberal". Unamos a todo esto, sucesivamente, "el descubrimiento de la pobreza y la miseria, el encuentro con los vencidos, la interpretación de la guerra civil como un enfrentamiento entre ricos y pobres, que ganaron aquéllos"... y la implacable percusión de la censura sobre su literatura, que le llevan a una cada vez más enconada confrontación con el sistema..., y ya tenemos a Sastre (1963, está narrado el cómo), a las puertas del Partido Comunista, en el mundo de la clandestinidad.

Su carrera allí prometía ser meteórica, pero se frustró pronto:

—"Al poco me eligieron miembro del Comité Central, pero al siguiente Congreso me echaron. Ni siquiera me habían



convocado a él, imagínate, y después de celebrado, un camarada me citó secretamente en el barrio de Ventas y me explicó que 'no había sido reelegido'. Esa fue la fórmula oficial. A mí me pareció acertado, porque por entonces ya mantenía yo evidentes reservas con la línea de la dirección. Y no ya tanto en el plano ideológico, sino en el comportamiento del Partido respecto a fenómenos como el de Cuba o Vietnam que, quizá porque eran atípicos, no se entendían bien desde los esquemas convencionales de los partidos comunistas y, desde luego, no se apoyaban en la práctica como a mí me hubiera gustado. Pero, bueno, yo permanecí como militante de base, con la esperanza de que el PC pudiera un día reconquistar posiciones de carácter revolucionario".

Por este tiempo rebrota el activista teatral Alfonso Sastre y trata de organizar, con Vicente Sáenz de la Peña, entre otros, Avance Cultural S. A., un nuevo grupo estilo TAS o GTR, cuyas siglas reverberan intenciones zolescas: ACUSA. Será otro intento fallido. No así el Comité de Solidaridad con Vietnam.

—“Eva fue el alma de aquello. Empezó siendo eso, un comité pro Vietnam, pero pronto amplió su esfera y, cuando se producen los primeros episodios de lucha armada en Euskadi —de la cual yo me sentía ya partidario— y los primeros testimonios de tortura, los recogimos en nuestro boletín. El Partido conocía nuestras actividades, y las consideraba un tanto sospechosas, lo que resultaba bastante doloroso. Algo de eso se recoge en *El camarada oscuro*, cuya última soledad es precisamente ésa: que el Partido no entiende estas cosas”.

—Entonces (1974) se produce el atentado de la calle del Correo.

—“Es un asunto que yo creo que algún día ETA contará”.

—¿Cómo encajaste tú aquello; la muerte de tantos inocentes?

—“Como una verdadera tragedia. Digo bien: una verdadera tragedia... y no un infortunio más o una mera desgracia”.

### “TERRORISTA POR OCHO MESES”

Septiembre: Eva Forest (su esposa; tres hijos ya) va a la cárcel. Y Bernardo Badell y su mujer. Y Antonio Durán y la suya, Reme. Y Mari Luz Fernández, Lidia Falcón, Eliseo Bayo, Vicente Sáenz de la Peña (“El Pato”) y su compañera Mari Paz Ballesteros (“La Pata”)... Son días en que pasear por Madrid corta el aliento. Sastre aguanta un par de semanas clandestino. Lo contaría después, ya des-

## “Euskadi es el único enclave donde quedó recogido aquel postulado antifranquista de la ruptura democrática”.

de Carabanchel, en forma de balada: “En efecto me afeité con cuidado / yo el de las barbas patriarcales que dicen / y me puse corbata puro monstruo / me parecía a mí mismo sonriente / andando tantas horas diarias como dije / hasta los inseguros cobijos de la noche furtivo. / Por estancos y por papelerías / cafés, buzones, máquinas fotocopadoras / cabinas telefónicas / agencias de prensa. / De pronto mi lugar de dormir aparece terrible en los periódicos / cueva de terrorismo / me acogen camaradas oscuros bravos / pero otra detención cierra también aquella puerta / tacho en mi libreta las caídas / el círculo se cierra en torno a mí”.

El “Abc” dice que está en Lisboa —y eso le da un respiro—, pero ¡qué va! No tiene quien le ayude a salir de Madrid. Se ocupa en tocar la fibra de la solidaridad internacional. Cartas a Perter Weiss, Sartre, Gisèle Halimi, Arrabal..., miles de firmas. “Aquello fue emocionante e importante, pero el Partido nos abandonó. Por parte del Gobierno se intentó involucrar al PCE con ETA, cosa no sólo injusta sino, ante todo, falsa. Escribí una carta, para que hiciesen uso de ella, llegado el caso, desmintiendo esa vinculación. A pesar de todo me negaron sus abogados para defender a Eva. Se me ofreció Morodo, por ejemplo, pero los del Partido se desmarcaron. Recuerdo aquella visita mía al despacho de Atocha. Hicieron algunas gestiones para conseguir que fuera alguno de renombre, como Stampa Braun, que

se negó a aceptar el asunto. La despedida fue desoladora: ‘Mira, Alfonso, a partir de ahora es mejor que no vuelvas por aquí, que no conectes con nosotros, que no nos llames por teléfono. No es que te consideremos un apestado, pero entiéndelo, no es conveniente...’. Me pareció demasiado, siendo yo un comunista, un militante”.

Sastre, al fin, se presenta en el Gobierno Militar... y de allí parte para Carabanchel. “Aquel teniente que llevaba el interrogatorio me engañó. Me lo planteó como una especie de protección: ‘Corre usted peligro, me dijo. Si la policía le detiene ahora, lo va a pasar muy mal; así es que voy a ordenar su ingreso en la cárcel’. Cuando más tarde se presentó allí para interrogarme, yo me negué: Yo a usted no le digo ni una palabra. Me ha engañado. Me niego a hablar con usted”.

La cárcel (ocho meses y medio él; casi tres años Eva) fue una experiencia de entrada muy dura (“el asunto era tan grave —recuerda—, que podía tener un desenlace terrible en pocos días. Sobre todo para Eva. Pero pronto me di cuenta de que el tiempo jugaba a nuestro favor”) y al fin fecunda. Antes que nada escribe su carta de adiós a Santiago Carrillo: “Camarada Carrillo / héme ya aquí / fuera de tu partido / qué le vamos a hacer / no he podido más... Todo mi tremebundo / proceso / ideológico / no podía acabar / así / qué vergüenza / caminar hacia atrás o bien de lado / (a la derecha)”. Así reza un pedazo de aquella su *Balada de Carabanchel*, que garabateó —recuerda— “aterido de frío, cubierta la cabeza con un gorro de lana que me había hecho Eva en Yeserías”. Luego vino ya, más relajado, su *Ahola no es de leil* y *El evangelio de Drácula*, un poema largo sobre vampiros, y unos cuantos artículos que salieron publicados... Todos, excepto uno: “Terrorista por ocho meses”; así se titulaba.

Al cumplirse ese plazo Sastre sale de la prisión (junio del 75) y poco después, temiendo una nueva detención, se va a Burdeos, hasta que en febrero del 77 el ministro Poniatowski le envía el canguro (el “pañier à salade”, que le dicen allí). Vuelta a Madrid, donde Sastre da a luz su último manifiesto teatral hasta la fecha: “Por un Teatro Unitario de la Revolución Socialista” (TURS: “Pipirijaina”, 1977). En él es ya frontal y postula un teatro “como compromiso revolucionario activo, como un trabajo por la unidad de las fuerzas de la revolución socialista: el comunismo”.

Así es que cuando su esposa abandona Yeserías, tiene él ya hecho el equipaje (ideológico y sentimental) para su viaje definitivo, según parece, a Euskadi:





25



*Navidades del 76, encierro en la catedral de Bayona: Telesforo Monzón le confirió entonces la "doble nacionalidad, por lo menos" (foto superior). Junto a estas líneas, Alfonso Sastre durante su etapa de residencia en Burdeos... hasta que el ministro Poniatowski decretó su expulsión.*





Alfonso Sastre en Fuenterrabía: "Pertenezco a Herri Arteko Bakea (Paz en los pueblos); ésa es mi única conexión orgánica actual".

—“Fue algo automático. Empezó siendo un impulso espontáneo de ir a visitar a nuestros muchos amigos de allí y la acogida fue tan fraternal que, al poco, habíamos decidido quedarnos. Once años ya... Hubo una razón política también. Se vio en seguida que la izquierda española en su conjunto renunciaba a aquel postulado que había sido consigna generalizada en la oposición antifranquista: la ruptura democrática, como trámite sin el cual nada de lo que pudiera venir después podía ser verdaderamente democrático y satisfactorio. El único enclave en donde esta bandera quedó recogida y auspiciada fue en Euskadi, en la izquierda patriótica vasca. Entonces uno siente que todo por lo que uno ha luchado pervive de algún modo, que no es una batalla que se ha abandonado. Esa es una de las razones por las cuales aquel ambiente era muy bueno para nosotros en los primeros años de la reforma”.

—¿Y ahora?

—“Sigue siéndolo. La situación geopolítica en la que me encuentro es para mí la mejor de las situaciones posibles dentro del Estado español”.

### EUSKADI: FINAL DE TRAYECTO

Hondirribia. Una casita entre el monte Jaizquibel y la bahía de Txingudi. Lo que para cualquier escritor sería simplemente un paisaje, embriagador como suele decirse, para Alfonso Sastre es también una estación término. Un ámbito “geopolítico” muy difícil de comprender y aceptar desde este otro lado de la trinchera o de la historia. O, mejor aún: incomprensible e inaceptable desde Madrid, por decirlo “geopolíticamente” y de una sola vez. Así es que uno le pide a Alfonso Sastre, madrileño de nacimiento al cabo, cómo podría explicarme a mí, o a cualquier madrileño “geopolítico”, ese trayecto suyo. Si

existe algún argumento en castellano que pudiera hacernos entender la situación actual del País Vasco y su presencia allí... en las riberas del nacionalismo. Y entonces él hace un mohín (“esa palabra es más bien patrimonio de la derecha”, puntualiza) y se nos ubica más precisamente (“pertenezco a Herri Arteko Bakea —‘Paz en los pueblos’—, esa es mi única conexión orgánica actual”) y reflexiona luego sobre éste su último pasado y su futuro presumible, con algún que otro acento filoctético:

—“También a esto llegué demasiado tarde. Todo es tardío en nuestra generación. Habría que achacarlo a esa filosofía y literatura marxista que, aunque igualmente tarde, yo asumí profunda y sinceramente y que contemplaba el fenómeno de los nacionalismos con muchas reservas. Para mí mismo el nacionalismo era el PNV, probablemente uno de los partidos más reaccionarios del mundo, y no hay que olvidar que ETA surge de entre





*Su literatura, sus cursos, sus conferencias aquí y allá..., ése es su quehacer cotidiano. Aquí le vemos con su esposa en Estados Unidos.*

los jóvenes del PNV. Pero ya Lenin había sido muy lúcido en este aspecto y cuando discute con Rosa Luxemburgo, una militante comunista... y polaca, advierte que el tema de la nacionalidad es un asunto que no había que dejar en manos de la derecha, porque en él hay unos componentes muy propios de un pensamiento revolucionario. Por lo que a Euskadi respecta, el patriotismo vasco de la izquierda consistió desde muy pronto en considerar a Euskal Herria como un marco autónomo de la lucha de clases. A partir de esta convicción que, con retraso pero fuertemente, va formando parte de mi cuerpo doctrinal, pienso, además, que las diferencias nacionales no deben ser instancias a extinguir en un magma homogéneo, porque son signos de vida. La variedad es un signo de vida. La homogeneidad, además, vendría ahora mismo planteada en los términos del imperialismo americano. Sería poco menos que la

'cocalización' del mundo... y eso es malo. Es la imagen de la muerte. En física a eso lo llaman 'entropía' (cuando un sistema se hace homogéneo es un sistema muerto) y por ello he escrito alguna vez que Euskadi es un pueblo que se resiste aún a formar parte de la 'basura entrópica'. Allí no se ha renunciado a la idea de la revolución socialista. Sigue viva y a mí me parece muy bien».

—¿Incluso cuando se plantea, todavía hoy, en forma de lucha armada?

—“De algún modo es 'la garantía del proceso vasco de liberación nacional y social'. Así figura en sus documentos. Esa alternativa es muy, muy dura, porque da origen a situaciones trágicas, pero, desdichadamente, los procesos históricos se producen en esos términos... Así y todo la lucha armada no es deseable, claro. Lo deseable es que desaparezca, que se desarrolle una negociación y que esas tesis patrióticas se expresen por me-

dios propiamente políticos. Porque hay que pensar que el setenta y cinco por ciento de la población vasca se manifiesta partidaria de la independencia, y de éstos, un veinte por ciento por el socialismo. Esa es una realidad que está ahí... y que debe encontrar un cauce político. El error de Madrid es considerar a ETA como una banda armada sin más. Eso es falsear el problema. Una banda así, una vez liquidada, desaparece. Y, sin embargo, ETA anda ya por su segunda o tercera generación..., lo que hace pensar que expresa problemas que no desaparecen; que es la concreción de un sentimiento popular. Y eso tiene que tener alguna salida, alguna solución”.

Claro que uno se pregunta si no será acaso demasiado tarde. Porque quizá a estas alturas merodeamos unos ámbitos situados fuera del horizonte ya de lo razonable, en los que lo utópico se confunde con lo imposible y lo posible con lo inaceptable. Unos territorios en los que la historia y su épica (bélica, por lo general) puede pasar por encima del individuo y acotarle un lugar a un sol abrasador, o a una sombra frigorífica, por encima, incluso, del perfil de un hombre que, como Alfonso Sastre, ha ensayado más de un viaje de ida y vuelta de lo imposible a lo posible, y viceversa.

Un hombre con semblante bonancible que, si galvanizó en alma de acero, fue en parte porque la historia no le dio tregua. Él lo explicaba en un poema que titulaba Yo: “Yo tenía la mejor voluntad, señores míos, distinguidos / amigos / de mi mejor consideración. Yo era / fácil para vivir con los Gobiernos. No tenía / ganas de más complicaciones que la pura existencia... / ¡Qué iba a ser rebelde yo! / ¡Nadie más dulce y más dispuesto / a comprender a todos que yo mismo! / ¡Hasta que me golpearon en el vientre del alma por decir la verdad! / ¡Hasta que me hirieron en secreto por amar la justicia! / ¡Hasta que vi el brillo de las pistolas! (...) ¡Hasta que me condenaron a la miseria, sonriendo, abrazándome!”.

O sea, que puede que sí; quizá sea ya *Demasiado tarde para Filoctetes*.

Demasiado tarde para que nuestro personaje enmiende en un nuevo testamento aquel que firmó en verso el 11 de enero de 1975 en la prisión de Carabanchel: “No tengo nada que dejar / mis hijos queridísimos saben / qué hacer con mis escritos / ponerlos del lado de la clase obrera / y nada más / este hombre sufrió / hagan un arma con su cadáver / es voluntad que firma / Alfonso Sastre con su propio puño”.

El puño, como se sabe, es una de las alternativas históricas de la mano.







# ALFONSO SASTRE Y «ARTE NUEVO»

MARIANO DE PACO \*

C

uando Alfonso Sastre formó, con un grupo de amigos amantes del teatro, "Arte Nuevo", había dado ya, a pesar de su juventud, los primeros pasos en el mundo de la escena. Hacia 1943, al terminar el bachillerato, Sastre, Alfonso Paso, Enrique y Carlos José Costas escriben *Los crímenes del Zorro*, una obra de teatro policíaco cuyo protagonista era un actor que interpretaba el Zorro en *Volpone*. No tuvieron éxito en su intento de que la representase Enrique Rambal, ni tampoco con una segunda colaboración, *Otra vez el Campanero*, versión de una novela de Edgar Wallace. El grupo se reduce más tarde a dos, Alfonso Paso y Alfonso Sastre, que llevan a cabo varias obras dramáticas. Una de ellas, también policíaca, es *Un claro de luna*, acerca de un individuo que cometía asesinatos en los claros de luna. De Paso eran los actos primero y tercero, y el segundo, de Sastre. La madre de Alfonso Paso, Juana Gil Andrés, que había trabajado como actriz con Rafael Rivelles, se la entregó para que las leyese, pero el primer actor les devolvió el texto sin decirles una palabra. Constituyó, dice Sastre, "nuestra primera experiencia de un rechazo brutal por parte de un teatro profesional" (1).

A pesar de este revés, componen juntos nuevos dramas, como *Gran borrasca* (situada en una isla del Pacífico durante

una gran tormenta) y *Los muertos no están aquí*, que tiempo después estuvo a punto de ser estrenado en el Teatro Español con el título de *Residencia Blondel* (2). Sastre ha señalado que ésta "era una obra de mayor ambición. Trataba del mundo cerrado de una residencia de actores viejos, de actores moribundos. Ocurría durante la II Guerra Mundial a la cual estábamos asistiendo" (3), lo que nos lleva a pensar en cierta relación con *Uranio 235*. Después comienza nuestro autor a escribir en solitario algunas obras, hoy perdidas, quizá sin interés especial pero que, al igual que las anteriores, sirvieron para acrecentar su "oficio". De esta época son *La sombra encarcelada*, localizada en un pueblo de Levante, y la versión teatral de un cuento de Rubén Darío. De manera que, al crear "Arte Nuevo", poseía ya una notable experiencia en la escritura teatral. Indica Sastre que contaba con "treinta o cuarenta obras cuando decidimos que no se podía hacer nada en el teatro profesional y que nosotros mismos debíamos hacer nuestro propio teatro" (4).

Sastre y sus compañeros entran entonces en contacto con José Gordón, sobrino de Alfonso Paso y también gran aficionado al teatro. Y el 16 de septiembre de 1945 se acelera la conocida reunión en el café Arizona de la calle de Alberto Aguilera y deciden (Alfonso Sastre, José Gordón, Alfonso Paso, Medardo Fraile, Carlos José Costas y Enrique Cerro, a los que

después se unen José María Palacio y José Franco) formar un grupo para hacer el teatro que estuviese de acuerdo con sus ideas (5). Algunos de ellos (Paso, Gordón, el propio Sastre) estaban familiarmente vinculados al mundo de la escena (6). En más de un momento ha recordado Sastre la naturaleza de aquella decisión: "Algo de cierta importancia acababa de empezar en la vida escénica española. Se trataba, desde luego, de una fundación confusa, pero ya uno había oído hablar de los teatros de vanguardia, de los teatros de ensayo y de combate que, en otros países, habían sido y seguían siendo los núcleos revolucionarios de la escena. ¿Qué traíamos nosotros? Traíamos fuego, pasión, inocencia, audacia, amor al teatro. Esto era mucho en 1945. (Esto sigue siendo mucho ahora)" (7).

Era, en efecto, la de "Arte Nuevo" "una protesta todavía confusa: la protesta, impetuosa y generosísima de unos muchachos alrededor de los veinte años" (8). Pero precisamente esa juventud confería al propósito un carácter absoluto, sin límites. Porque, en palabras de José María de Quinto, "entonces no se pretendía sino la renovación total del teatro" (9). Lo que congregó a personas tan diferentes fue "la náusea ante el teatro burgués de aquel momento: el Benavente póstumo (en contradicción con la persona viva de Benavente), el melodrama galaico-plorante de Torrado, las barbaridades del posastracán y los espectáculos seudofolklóricos, por no contar las débiles supervivencias del teatro versificado

\* Universidad de Murcia.



(Marquina) y otras dolorosas pruebas del vacío" (10).

"Arte Nuevo" aparece públicamente por vez primera como organizador de un ciclo de conferencias sobre el tema general de "El teatro como preocupación universal" en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, entre el 16 de noviembre y el 3 de diciembre de 1945. Junto a Marcelino Tobajas, Pierre Olivier (actor de la Comedia Francesa, a quien Palacio, que leyó en su nombre el texto, dedicó después *Armando y Julieta*), Alfonso Paso, José Gordón y Alfredo Marquerie, habló Alfonso Sastre (sobre "El teatro pre-gusto de eternidad"). Las charlas se ilustraron con "ejemplos escénicos" a cargo de alumnos del Centro. Algunos de éstos se unen al grupo para trabajar como actores y lo hacen ya en la primera representación (Aníbal Vela, Miguel Narros...).

Aunque este tipo de actuaciones, más académicas, no eran directamente buscadas por "Arte Nuevo", se impartió otro ciclo en 1947 en colaboración con "Kebos", en cuyos "Salones de Arte" se celebraron los actos en los meses de febrero y marzo. Intervinieron Juan Guerrero Zamora, Alfonso Paso, Juan Ángel Segura, José Gordón, José López Rueda, Medardo Fraile y Alfonso Sastre (el único que pronunció dos conferencias, la inaugural: "Mentalidad y sentimentalidad medias del público actual", y otra acerca de "Surrealismo").

## PRIMERA SESIÓN

El espectáculo teatral que inicia la actividad de la Compañía de Teatro Moderno de "Arte Nuevo" tuvo lugar en el Teatro Infanta Beatriz el día 31 de enero de 1946. No contaba el grupo con ayudas oficiales, había que conseguir el local (el Beatriz era un teatro privado al que generalmente no acudía mucho público porque quedaba "lejos"..., y quizá por eso aceptaban alquilarlo para estas sesiones) y se veían obligados a preparar el montaje para una sola noche. A pesar de ello, no faltaba a los organizadores humor e ironía para proclamar en unas hojas de propaganda: "Todos los días en el Teatro Infanta Beatriz", al tiempo que construían al revés sus mensajes de captación: "¡¡No vaya usted a ver a la Compañía de 'Arte Nuevo'!! Si su carácter de usted es demasiado viejo. Si no le interesa un teatro totalmente inédito en España. Si no le atrae la originalidad hecha arte. Si es usted reacio a la juventud que trabaja completamente sola sin 'pan ni sal'. Enton-

ces, respetado señor... ¡¡No vaya usted a ver a la Compañía de 'Arte Nuevo'!!".

Como director de escena aparecía José Franco (que había trabajado durante la República en el "Teatro Escuela de Arte", TEA, y era algo mayor y más experimentado que el resto). José Gordón figuraba en la "dirección general" (11). El programa se componía de tres piezas en un acto: la comedia *Un tic-tac de reloj*, de José Gordón y Alfonso Paso; la farsa *Armando y Julieta*, de José María Palacio, y el reportaje *Ha sonado la muerte*, de Alfonso Sastre y Medardo Fraile (12).

En el programa de mano se incluía un breve texto, titulado "Un punto de vista" y firmado por "Arte Nuevo", que resumía bien las intenciones del grupo: "Quizá antes de que hayáis leído estas líneas se habrá levantado el telón. Un teatro nuevo para nosotros, los españoles, va a hacer su presentación y se somete a vuestro juicio. Sabemos de sobra los inconvenientes. Lentitud y profundidad. Hemos querido haceros pensar en vez de divertirlos. Mientras este teatro triunfa en el mundo entero, España lo conoce a través de sus traducciones, escasas y de buena voluntad. Nuestro propósito es ambicioso. Dar a España un puesto en ese nuevo arte mundial. Pero ya está la batería encendida, y tras ese telón se mueve nervioso un puñado de gente joven. Autores y actores. Entusiasmo, ilusión y..., para qué negarlo, un poquito de miedo" (13).

Las críticas a esta función de "Arte Nuevo" fueron, en general, muy laudatorias, apuntaron la relación con el teatro norteamericano, y aplaudieron la valentía de los componentes del grupo y el interés del proyecto. Sánchez Camargo escribió: "La representación de ayer noche confirma nuestros augurios de que una juventud que nace, y ya está presente —en todos los sitios y en todas las filiaciones literarias—, mostrará su disconformidad contra un teatro que, en general, está llamado a desaparecer. El brote de anoche es buen anuncio de ello. Y la constancia de esa sensación en diversos lugares será lo que dentro de pocos años formará la fila de los nuevos autores, que tras muchos esfuerzos conquistarán las trincheras de los que las defendieron sin otras miras que procurar teatros comerciales y faltos totalmente de ideas y de aspiraciones" ("El Alcázar", 1 febrero 1946).

Alfredo Marquerie dijo: "Hay que reconocer en los elementos que dirigen y componen "Arte Nuevo" una loabilísima intención, una cultura, una finura y una sensibilidad literarias nada comunes. Su deseo de encontrar caminos nobles para la renovación teatral es evidente. Desdeñan

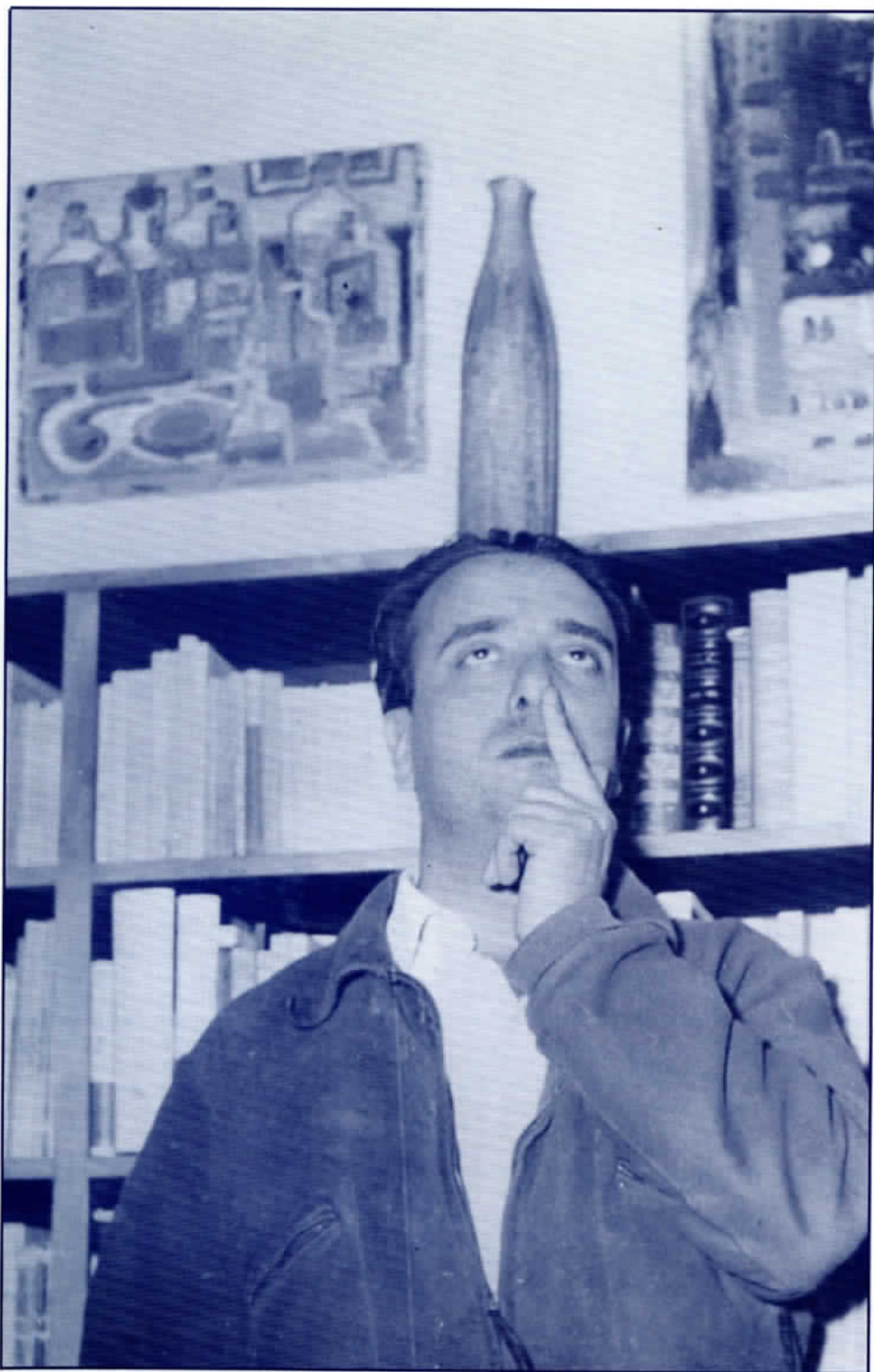
lo fácil y lo trivial y buscan lo alto y lo difícil. Quieren entretener y hacer pensar al mismo tiempo. No les importa —de momento— deshacer los viejos moldes y conectar el teatro con las orientaciones últimas que, en definitiva, reanudan la tradición de la tragedia clásica, de los mimos y moralidades, de los misterios y las pantomimas en su versión 1946. Y por eso merecen nuestra mejor y más sincera palabra de aliento como el público les tributó anoche sus encendidos y prolongados aplausos al final de todas las obras" ("Abc", 1 febrero 1946). Tras un aplauso al propósito de "Arte Nuevo", "Ariel" comentaba que es en *Ha sonado la muerte*, de Sastre y Fraile, "en la que encontramos más realidad de teatro vanguardista, de arte en el que hay la más clara expresión de juventud ansiosa de romper moldes, de dar a la escena otro rumbo de mayor anchura. Los atisbos de este reportaje, vivo y humanísimo, cual es este género periodístico, fueron mayores que los de las dos obras anteriores; sin embargo, excelentes muestras de lo que puede ser, con largas horas de estudio y de trabajo, ese teatro moderno, ese Arte Nuevo a que aspira un grupo de jóvenes escritores llenos de fe" ("Marca", 1 febrero 1946).

## DOS: REPAROS Y PARABIENES

En la segunda sesión de "Arte Nuevo", celebrada el 11 de abril siguiente, se destacaba el lema "Una luz y un eco hacia la eternidad" como "un estandarte lírico ante la vida" y se concluía el texto del programa saludando "alegremente, con una mueca de burla, a sus pequeños enemigos". En esta ocasión se estrenaron otras tres obras en un acto, con dirección de escena de José Franco y artística de Gordón: la "tragedia moderna" *Umbrables borrosos*, de Carlos José Costas; la comedia *Un día más*, de Alfonso Paso y Medardo Fraile; y el "poema escénico" de Alfonso Sastre *Uranio 235*, uno de cuyos personajes estaba interpretado por Alfonso Paso (con el seudónimo de Carlos Wilde). En la prensa (no en el programa) se anunció que esta representación extraordinaria se dedicaba "a homenaje de los estudiantes chilenos que realizan un viaje de estudio por España".

Los reparos se sumaron a los parabienes en las críticas de Alfredo Marquerie ("Abc", 12 de abril), Sánchez Camargo ("El Alcázar", 12 de abril), Jorge de la Cueva ("Ya", 12 de abril), Cristóbal de Castro ("Madrid", 12 de abril) y Sergio Nerva ("España", de Tánger, 17 de abril); predominaron los aspectos negativos en





El Alfonso Sastre de aquel tiempo en un gesto "involuntariamente cómico", apostillaba él.

la de Alberto Crespo ("Informaciones", 12 de abril) (14).

Sastre ha señalado después la relación de *Uranio 235* con las explosiones atómicas de Hiroshima y Nagasaki y ya en la "Autocrítica" escribió que "el Uranio 235—elemento base de la bomba atómica—puede convertirse, desgraciadamente, en el símbolo angustioso de esta época" (15). Comienza la pieza (como la reciente *Los últimos días de Emmanuel Kant*) con una conferencia, en la que se habla de la inmensa energía que el uranio contiene. En el núcleo de la obra combina Sastre la noticia (en el periódico) de la destrucción de dos ciudades por las bombas con el símbolo del sanatorio-mundo en el que todos van muriendo. A través de diversos fragmentos vamos viendo el contraste entre el rápido transcurrir del tiempo y la permanencia de la amenaza y, finalmente, una posible esperanza relacionada con el Dios cristiano. El público, sin embargo, no llegó a captar el profundo significado de la obra, a juzgar por lo que el mismo Sastre ha señalado (16). En la prensa se deja constancia de la buena acogida del espectáculo.

Durante 1946 hubo dos sesiones más de "Arte Nuevo". En la tercera, también en el Teatro Infanta Beatriz, se presentaron *El 21 de marzo llega la primavera*, de José Franco; *Mundo Aparte*, de José Gordón, y *Tres variaciones sobre una frase de amor*, de José María Palacio. La cuarta tuvo lugar en el Teatro Lara, el 7 de septiembre, con la representación de *Barrio del Este*, de Alfonso Paso; *Parábola de la tierra a pique*, de Joaquín Andrés, y *De 2 a 4*, de Julio Angulo. Todas tenían un solo acto (17).

"Arte Nuevo" desaparece, aunque no de modo definitivo, por la acumulación de dificultades, sobre todo por los agobios económicos. Alfonso Paso publicó un artículo en *El Alcázar*, dirigido a su crítico teatral, Manuel Sánchez Camargo, que "tanto nos alentó", en el que se refería a la "lucha amarga" que había soportado y dejaba constancia de la incomprensión de muchos, verdaderos responsables del fracaso de tanta ilusión (18).

Meses más tarde en una entrevista de Juan del Sarto (tío de Alfonso Sastre) a José Gordón ("España ya tiene teatro experimental", "El Alcázar", 28 de febrero 1947), anunciaba el director de "Arte Nuevo" la inmediata reanudación de la actividad del grupo (para lograr "una sencilla realidad: la creación definitiva en España del teatro experimental"), puesto que el 3 de marzo siguiente se iniciarían unas actuaciones mensuales en el Teatro María Cristina, cuya sala poseía "las con-





"Uranio 235" se estrenó en 1946, poco después de la masacre atómica de Hiroshima y Nagasaki.

diciones necesarias para un teatro-laboratorio de este tipo". Daba Gordón el programa de las tres primeras. Comenzarían con *Por vez primera en mi vida*, de Eusebio García Luengo; *Comedia sonámbula*, de Alfonso Sastre y Medardo Fraile (19); y *La honrada familia Frank*, de Gordón y Alfonso Paso. Para la segunda se proyectaba el estreno en España de *Así que pasen cinco años*, de García Lorca, "obra que nadie se ha atrevido a representar todavía"; y, para la tercera, tres obras "plenamente en la línea del teatro experimental: *Contigo y sin ti*; *Luz de otra orilla*, de Carlos José Costas, y *Cargamento de sueños*, de Alfonso Sastre.

#### AL EXTRARRADIO

Hubo, sin embargo, que suspender unos proyectos tan próximos y detallados

y hasta el 15 de noviembre no vuelve a estar "Arte Nuevo" en los escenarios, si bien se vieron obligados a abandonar los locales comerciales y a acudir a los salones de actos de los institutos nacionales de Enseñanza Media.

El programa general para la temporada 1947-48 de "Arte Nuevo", que se denomina ahora "Teatro Experimental", anuncia sesiones mensuales en el Teatro del Instituto Lope de Vega con estrenos de Azorín, Alfonso Sastre, Medardo Fraile, Ramón Gómez de la Serna, Salvador Pérez Valiente, José María de Quinto, Francisco Azorín, Julio Angulo, Federico García Lorca, José María Palacio, Eusebio García Luengo, Juan Guerrero, Alfonso Paso y José Gordón. En él se ofrecen tres textos: "Nuestro teatro-club", sin firma, que aborda aspectos de organización; "Teoría de Arte Nuevo", de Medardo Fraile, y "Teatro

experimental", de Alfonso Sastre, que consta de nueve párrafos breves, a modo de pensamientos, que dan su visión de ese teatro sintéticamente. En el último afirma: "Por primera vez en España se realiza un ciclo de teatro experimental español. El mérito de esta realización queda reservado a un grupo universitario independiente: 'Arte Nuevo'. quede esto claro en la naciente historia de nuestro teatro experimental".

La sesión inicial se realizó, como hemos dicho, el 15 de noviembre en el Instituto Lope de Vega. En primer lugar, Enrique Cerro leyó el "Poema de un Teatro de Vanguardia", de Sastre. De esta composición, hoy perdida, quedan algunos versos que el autor recogió en la "Noticia", de *Uranio 235* (20) y muestran a las claras el propósito renovador de los miembros de *Arte Nuevo*:



Venimos al asalto de un viejo edificio,  
de una vieja cloaca.

(...)

¡Traemos la gran idea, la encendida idea de una vida mejor, de un arte nuevo!

(...)

No somos la vieja gente de teatro que nos viene diaria, petrificada ya en la cartelera. ¡Somos la nueva gente del teatro!

A continuación se estrenó la trilogía azoriniana *Lo Invisible*. Medardo Fraile dirigió *La arañita en el espejo*; Alfonso Paso, *El segador* (del que fue también intérprete); Alfonso Sastre, *Doctor Death, de 3 a 5*.

En la segunda, el 9 de enero de 1948, se cambió el lugar anterior por el Teatro del Instituto Ramiro de Maeztu. En el texto que introduce el programa se insiste en el carácter de "experimentación teatral", una "tarea necesaria", y se hace una llamada a los críticos: "Para que dé fruto esta labor es necesaria la colaboración de los críticos —los más inteligentes así lo han comprendido asistiendo durante dos años a todas nuestras sesiones— es necesaria su colaboración, repetimos, para que nos señalen noblemente nuestros defectos y nuestras virtudes. Para encauzar al autor que empieza observando igualmente la reacción de un público minoritario y preparado...". Hay una novedad en las representaciones: cada autor es, asimismo, director de su obra: Alfonso Paso, *3 mujeres 3*; Medardo Fraile, *El hermano*; Alfonso Sastre, *Cargamento de sueños*; José María de Quinto, *Sed*. Paso, además, figuraba como actor en su farsa y en el drama de Sastre y éste realizó sus decorados.

El programa se repitió en parte (*El hermano* y *Cargamento de sueños*) en el local de la Asociación Cultural Iberoamericana, en lo que Sastre ha llamado "episodio atípico" por inusual, el 27 de enero.

*Cargamento de sueños*, esa "pequeña pieza maestra", como la califica José María de Quinto (21), estaba dirigida "a los vagabundos. Porque en un instante cualquiera de esta noche oirán de los labios metafísicos del Cristo el anuncio de la madrugada" (22). En las *Obras Completas* se ha suprimido la explicación ("Porque..."), pero Sastre comenta que entonces los miembros del grupo se encontraban "acorralados por las deudas" y vagaban por los escenarios de los institutos, salones de actos y paraninfos universita-

## FICHERO DE ESTRENOS



"Cargamentos de sueños".

### "HA SONADO LA MUERTE"

En colaboración con Medardo Fraile.

*Principales intérpretes:* Anibal Vela (hijo) y Justo Sanz.

*Escenografía:* Enrique Ribas.

*Dirección:* José Franco.

Estrenada por la Compañía Arte Nuevo en el Teatro Beatriz de Madrid, el 31 de enero de 1946.

### "URANIO 235"

*Principales intérpretes:* Nieves Berdejo, Carmen Geyer y Justo Sanz.

*Escenografía:* Enrique Ribas.

*Dirección:* José Franco.

Estrenada por la Compañía Arte Nuevo en el Teatro Beatriz de Madrid, el 11 de abril de 1946.

### "CARGAMENTO DE SUEÑOS"

*Principales intérpretes:* Elisa Paso y Alfonso Paso.

*Escenografía:* Alfonso Sastre.

*Dirección:* Alfonso Sastre.

Estrenada por la Compañía Arte Nuevo en el Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid, el 9 de enero de 1948.





Los dos "Alfonsos" (Sastre y Paso) durante sus tiempos paralelos.

rios, "expulsados, despreciados, apaleados". La marginalidad que estas palabras expresan tiene, sin duda, un carácter social cuando Sastre escribe esa "Noticia", en diciembre de 1966 (23). En la época de creación de la pieza los "vagabundos" debían tener más bien un valor metafísico. Porque *Cargamento de sueños* hace visible, sobre todo, la desorientación del ser humano en la existencia. Man, el protagonista, cuando la acción comienza "está tendido en el suelo, inmóvil, cara a las estrellas" en un indeterminado lugar ("una encrucijada cualquiera del viejo

continente europeo") y en una marcada intemporalidad. Un complejo simbolismo ya visible en los hombres (Man, Jeschoua...), un sentido existencial ("Acaso yo sea un sueño, una pasión sin objeto, un error del espacio". "Hay una red inmensa. Nos atrapa... No es posible escapar"), un vago pero acusado contenido cristiano (Infierno, cielo, Cristo, Dios, Satanás...) y un clima cerrado y opresivo envuelven y trascienden la simple anécdota del amor de Man y la muerte de Frau y apuntan hacia una muy difícil esperanza final. Si nuevo era su contenido en el tea-

tro español de la época, no lo era menos la libertad en la configuración formal de esta obra "prebeckettiana" (24), y de ahí el desconcierto que produjo (25).

El día 13 de febrero se llevó a cabo la tercera sesión tras el paso a un emplazamiento distinto: el Teatro del Instituto Cardenal Cisneros. Estos cambios hablan por sí solos de los continuos impedimentos que habían de soportar. En el acostumbrado texto del programa se hace "balance de dos años", haciendo notar que "todos los autores que hemos presentado son autores nuevos españoles, universitarios en su totalidad". Se representaron *La escalera*, de Eusebio García Luengo, con dirección de Medardo Fraile; *Cuando llega la otra luz*, de Carlos José Costas, dirigida por Alfonso Sastre; *Compás de espera*, de Alfonso Paso y por él dirigida. Finalmente, tuvo lugar un recital en cinco loas de Antonio Oliver, con música del maestro Mario Medina, por la soprano Laura Nieto. Hizo la presentación Leopoldo de Luis.

#### PUNTO FINAL

La última sesión del curso, y del grupo "Arte Nuevo", iniciaba un intercambio con teatros experimentales extranjeros. El 22 de marzo de 1948, en el Teatro Cardenal Cisneros, se estrenó la farsa en cuatro actos, versión española de Gerardo Rodríguez de Castellanos, *La verdad también se inventa*, de Gino Saviotti. Era éste director del *Teatro-Estúdio do Salitre*, de Lisboa, fundado en 1946 por Saviotti, Vasco Mendoça Alves y Luiz Francisco Rebello, actual presidente de la Sociedad Portuguesa de Autores. La presencia de "Arte Nuevo" en Lisboa se anunció para el mes de abril, con *Un tic-tac de reloj*, *El hermano* y *Cargamento de sueños*. El proyecto no llegó a realizarse quizá por "insuperables dificultades económicas", según me ha comunicado Rebello (26).

El programa de mano de esta sesión cuarta amplió su formato y su número de páginas (cuatro de tamaño folio). En la primera se hablaba del autor de la obra y, en recuadro, se ofrecía la ficha del estreno. La segunda recogía la crítica de Sergio Nerva a la anterior sesión de "Arte Nuevo" (publicada en "España" de Tánquer) y tenía una "Aclaración" en la que el grupo se quejaba de que muchos críticos, que asistían a las representaciones en el Teatro Infanta Beatriz, no acudían a los salones de los institutos. Las razones de mudar el emplazamiento eran fundamentalmente pecuniarias y el traslado les per-





"Uranio 235": "Traemos la gran idea, la encendida idea de una vida mejor, de un arte nuevo".

mitiría "dar una continuidad" a las actuaciones (27). Pero ni en esos lugares fue posible continuar y todo concluiría precisamente cuando se afirmaba la "continuidad". Completaban el pliego dos artículos, de Alfonso Paso ("¡Esa moral del teatro!") y de Alfonso Sastre ("El problema de la crítica teatral"). Éste concluía: "Creo —en definitiva— que debemos experimentar una especialísima compasión ante el crítico. Se habla de crisis teatral y es cierto que la hay en el epílogo de cada fórmula —epílogo que incluye ya el prólogo de la siguiente—; pero la crítica vive en perpetua crisis".

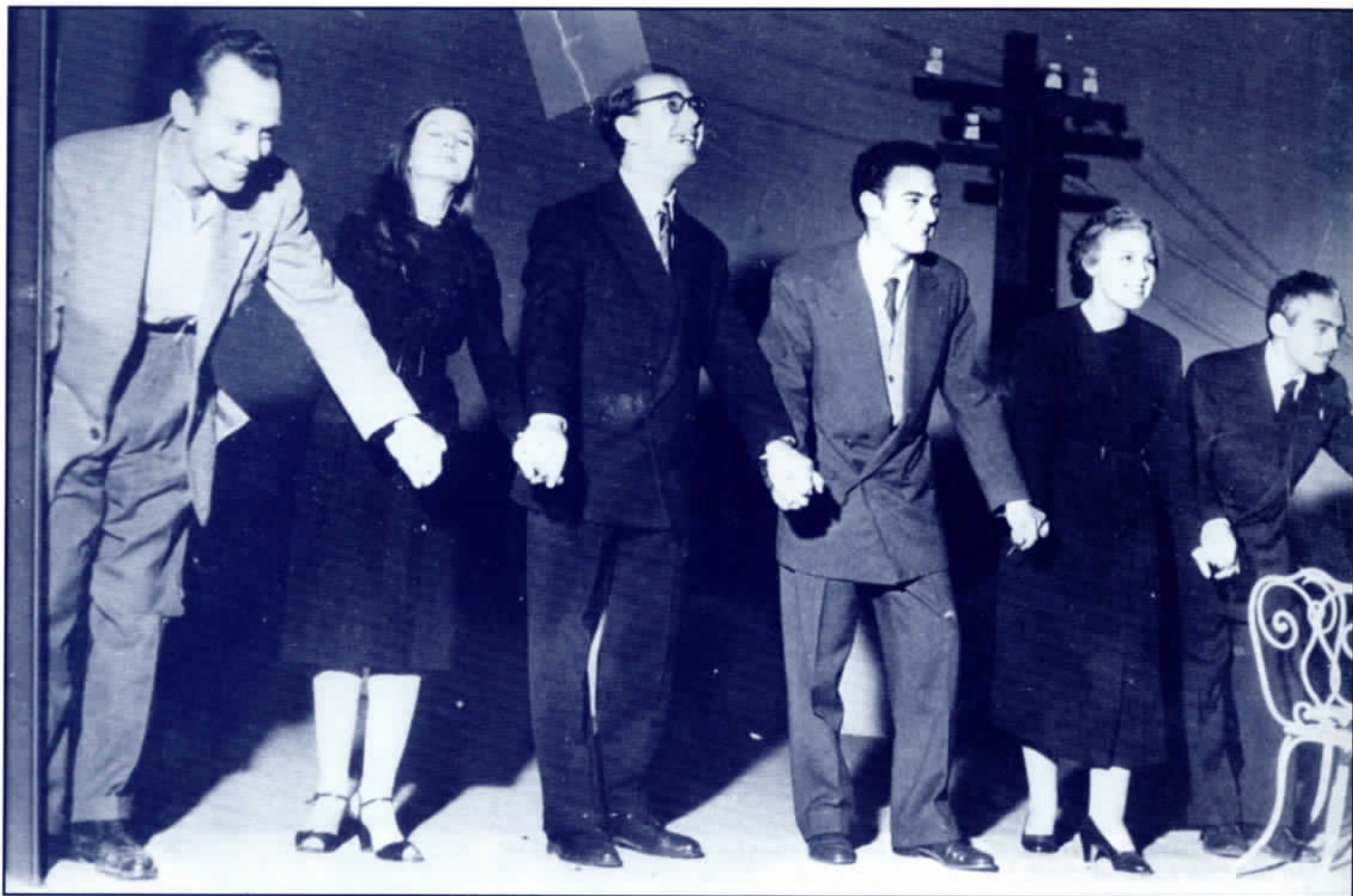
Aunque fue ésta la última aparición del grupo en el teatro, no era la salida final ante el público, puesto que en 1949 apareció en Madrid el libro *Teatro de Vanguardia. 15 obras de Arte Nuevo*. En él figuran los siguientes textos: *Un tic-tac de reloj*, de José Gordón y Alfonso Paso; *El infierno negro*, de José Gordón; *Un día más*, de Alfonso Paso y Medardo Fraile;

*3 mujeres, 3, Barrio del Este y Compás de espera*, de Alfonso Paso; *El hermano*, de Medardo Fraile; *Ha sonado la muerte y Comedia sonámbula*, de Alfonso Sastre y Medardo Fraile; *Cargamento de sueños y Uranio 235*, de Alfonso Sastre; *Armando y Julieta y Tres variaciones sobre una frase de amor*, de José María Palacio; *Cuando llega la otra luz*, de Carlos José Costas, y *El 21 de marzo llega la primavera*, de José Franco. Se indican también las obras no publicadas en él, pero estrenadas por Arte Nuevo. Un prólogo de Alfredo Marquerie y las "Notas para un estudio", de Antonio Rodríguez de León ("Sergio Nerva") manifiestan los principales valores de "Arte Nuevo". En una hoja de propaganda se señalaba, con la acostumbrada energía: "Arte Nuevo ha sido calificado por unos de locura; por otros, de empresa heroica. Opine usted después de adquirir este volumen que contiene las obras estrenadas por el grupo de creadores de 'Arte Nuevo'".

Tras la desaparición de "Arte Nuevo", José Gordón crea con José María de Quinto (unido al grupo poco antes) La Carátula, a la que se debe el estreno en España de *La casa de Bernarda Alba*; José Franco trabaja en diversas agrupaciones; Alfonso Paso y Alfonso Sastre se incorporan en la Universidad (Sastre había comenzado sus estudios universitarios en 1947) a un grupo formado por entonces, el TUDE (Teatro Universitario de Ensayo), dirigido por Jesús Fernández Santos y Florentino Trapero. Sastre trabaja como actor en *La anunciación a María*, de Paul Claudel, y en *Mientras cae la lluvia*, de Jesús Fernández Santos. Intentan dar nueva vida a "Arte Nuevo" como un Teatro Universitario de carácter independiente, pero en la revista del SEU "Juventud" se les responde que en la Universidad española "no había teatros independientes".

Fundan entonces (Paso, Sastre y otros amigos) La Vaca Flaca donde montan tres dramas breves de Tennessee Williams:





Saludos finales en el estreno de "Cargamento de sueños".

*Auto de fe, La dama del insecticida Larkspur y 27 vagones de algodón*; pretenden hacer *La casa de Bernarda Alba*, pero no se les permite. "Estaban dados los primeros pasos para que hubiera Teatro dentro de la Universidad", afirma Sastre en "Los teatros universitarios en 1953" (28).

Alfonso Sastre da principio en 1948 a sus colaboraciones en la revista "La Hora", en la que firmaron artículos, asimismo, Paso, de Quinto, Fraile y Gordón (29). A la vista de cuanto escribían llama la atención el que en una publicación del SEU gozasen de esa libertad expresiva. Sastre ha precisado que el carácter "oficial" libraba a "La Hora" de la vigilancia de la censura y, por ello, pudo aparecer el "Manifiesto del TAS" (30), firmado por él y por José María de Quinto, y, dos meses más tarde, "El TAS por última vez" (31). El trabajo en "La Hora"

supuso para Sastre "un embrión de toma de conciencia del teatro como función social-política" (32), dejando atrás una época de "indiferenciación política (y) rebelión estética" (33).

Por ese camino de lucha constante por el teatro continúa Alfonso Sastre. Es muy representativo al respecto que en el apartado de "Manifiestos" del libro *Documentos sobre el teatro español contemporáneo* se señalen cuatro, dos de ellos firmados por Sastre con de Quinto (TAS y GTR); otro por él en solitario (TURS) y un cuarto ("Conclusiones de Santander") en el que Sastre figura como primer firmante y fue director del Curso que las propició. Aún podría añadirse otro manifiesto personal, "Arte como construcción" (34).

La importancia y el significado de "Arte Nuevo" en nuestro teatro de post-guerra no han sido suficientemente des-

tacados. La formación de este grupo (en el que Alfonso Sastre tuvo un decisivo lugar, como hemos podido ver) fue la primera llamada de atención acerca de la inadmisibilidad del teatro que en aquellos años se hacía en España. "Arte Nuevo" no consiguió, desde luego, cuanto pretendía; los impedimentos externos lo sofocaron, pero no quedó todo en la protesta testimonial (como posteriormente el TAS o el TURS). "Arte Nuevo", igual que después el "Grupo de Teatro Realista", nos dejó algunas obras de interés, el entusiasmo de unos jóvenes en los escenarios, el ejemplo de la posibilidad de "otro teatro". Por eso creemos que "Arte Nuevo" merece una mayor atención y pensamos que, con sus evidentes peculiaridades, ha de ser considerado en el origen de los luego llamados teatros de cámara, experimentales e independientes.



## NOTAS

(1) Vid. Francisco Caudet: *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1984, p. 18. La "Primera jornada" de este interesante volumen es de gran utilidad para conocer estos años de la vida de Alfonso Sastre.

Vid. también Alfonso Sastre: "Casta, mundo, biografía", *El País*, 26 febrero, 1986, p. 1.

(2) El estreno fue anunciado en la prensa bajo el título "Arte Nuevo en el Español", indicando director (José Gordón), algunos actores (Ana de Siria, Pilar Soler, Eduardo Fajardo y Fernando Galiana) y fecha ("durante todo el mes de septiembre"). Tomo los datos de un recorte del diario *Informaciones*, sin fecha, pero creo que corresponde a 1946.

(3) Francisco Caudet: *Crónica de una marginación*, cit., p. 19. Puede allí verse su "método de colaboración".

(4) Francisco Caudet: *Crónica de una marginación*, cit., p. 19.

(5) Vid. José Gordón: *Teatro experimental español*, Madrid, Escelicer, 1965, caps. VI y VII, pp. 31-42.

(6) Vid. Alfonso Sastre: "Aniversario", *El País*, 7 febrero, 1986, p. 12.

(7) Alfonso Sastre: "El teatro de Alfonso Sastre visto por Alfonso Sastre", *Primer Acto*, n.º 5, noviembre-diciembre, 1957, p. 7.

Alfonso Sastre se ha referido, a veces, a la influencia que ejerció sobre él un artículo de Lenormand, "Laboratorios", que leyó en un periódico francés y se refería a la existencia de teatros de vanguardia en París.

(8) Alfonso Sastre: "Catorce años", *Primer Acto*, n.º 11, noviembre-diciembre, 1959, p. 1.

(9) José María de Quinto: "Breve historia de una lucha", en AA. VV., *Alfonso Sastre. Teatro*, Madrid, Taurus, "El mirlo blanco", 1964, p. 49.

(10) Ricardo Doménech: "Entrevista con Alfonso Sastre", en AA. VV. *Alfonso Sastre. Teatro*, cit., pp. 56-57.

(11) De Gordón, según me comunica Alfonso Sastre, fue la idea de hacer la función "a beneficio de la ayuda que el Gobierno español dispensa a los niños extranjeros" para ver "si se conseguía una buena recaudación, lo que no sucedió". La prensa destacó la finalidad benéfica de la representación y la asistencia a ella de Carmen Franco.

(12) Es de interés la "Autocrítica" publicada el día antes del estreno. Puede verse en *Abc*, 30 de enero 1946.

(13) Agradezco a Alfonso Sastre sus comentarios y noticias y el que me haya facilitado diversos materiales sobre *Arte Nuevo*, que, de otro modo, habría sido muy difícil conseguir.

(14) En la revista *Cucú* (abril 1946) publicó Vicente Vega una crítica demoledora y sin mucho sentido, aunque no exenta de humor ("Cartas a los autores. ¡Oh, jóvenes amables!..."). Reconoce, sin embargo, que "lo mejor de la crítica les ha tratado con cariño".

(15) La "Autocrítica" puede verse en *Abc*, 10 abril 1946.

(16) Francisco Caudet: *Crónica de una marginación*, cit., p. 22.

(17) Con relación a las obras de un solo acto como muestra de un "teatro sintético, teatro breve" que se cultiva en Norteamérica, puede verse el parlamento inicial de Henry en *Ha sonado la muerte* (AA. VV., *Teatro de Vanguardia. 15 obras de Arte Nuevo*, Madrid, Permán, 1943, p. 176).

(18) Alfonso Paso, "In Memoriam. Explicaciones a la disolución de *Arte Nuevo*", *El Alcázar*, 30 septiembre, 1946. Puede verse también en José Gordón, *Teatro experimental español*, cit., pp. 38-42.

(19) En *El Alcázar*, de 22 de febrero, se informaba de que el 3 de marzo daría *Arte Nuevo* "la quinta actuación de su compañía de arte moderno" y de la que la sesión estaría dedicada a las juventudes hispanoamericanas, en el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes. En *Digame* se establecía la relación con *Comedia sonámbula*, "dedicada especialmente a la recordación de los mitos quijotescos".

(20) Alfonso Sastre: *Obras Completas I, Teatro*, Madrid, Aguilar, pp. 7-8.

(21) José María de Quinto: "Breve historia de una lucha", cit., p. 49.

(22) Vid. en AA. VV., *Teatro de Vanguardia. 15 obras de Arte Nuevo*, cit., p. 226.

(23) Alfonso Sastre: *Obras Completas I, Teatro*, cit., p. 33.

(24) Así la calificó Ricardo Doménech, "Tres horas de un autor revolucionario", en AA. VV., *Alfonso Sastre. Teatro*, cit., p. 41.

Acerca de *Uranio 235* y *Cargamento de sueños* puede verse Magda Ruggeri Marchetti, *Il teatro di Alfonso Sastre*, Roma, Bulzoni, pp. 23-42.

(25) En una carta fechada en "Madrid y febrero" (el año debe ser 1947) escribe Marquería a Gordón: "*Cargamento de sueños* está en la misma línea de obras de Alfonso Sastre. Es éste un teatro de angustia, abstracto, estilizado, con antecedentes nórdicos y eslavos, interesante desde el punto de vista experimental,

pero que desgraciadamente considero ineficaz para nuestro público. Ustedes dirán: hay que empezar por lo minoritario. Y quizá tengan razón. Pero, ¿no sería mejor que escribieran obras en tres actos, todo lo modernas y originales que quieran, cuanto más mejor, y al mismo tiempo construidas de un modo sólido y fuerte?...". Y no olvidemos que Marquería fue uno de los más defensores de la experiencia de *Arte Nuevo*.

(26) En carta de 12 de junio de 1986. Escribe también: "Todavía conservo en mi biblioteca un ejemplar de la edición de 'Un tic-tac de reloj', dedicado por José Gordón 'al Teatro Estudio de Lisboa, ambos luchamos por un teatro superior', con la fecha de 29-11-1947. Fue entonces que surgió la idea de un intercambio, que, como tantas otras cosas, no pasaría nunca de proyecto..."

Sobre el 40 aniversario del *Teatro-Estúdio do Salitre* publicó Rebello un interesante artículo en *Jornal de Letras*, 29 abril, 1986, p. 5 ("Evocação do 'Estúdio' do Salitre").

(27) Sergio Nerva se refirió a ella en "Una 'aclaración' que lo aclara todo", *España de Tánger*, 23 abril 1948 y lamentaba los problemas del grupo. Además acusaba: "Hay dos escenarios oficiales. Cualquiera de ellos tiene la obligación moral de acoger y estimular la labor de *Arte Nuevo*. Si no hubiera esos dos escenarios, la protección oficial debía allegar uno, el que fuera, de su cuenta, para las actuaciones de este grupo de jóvenes heroicos".

(28) *Revista de Educación*, 1954, p. 173.

(29) Vid. Francisco Caudet: "*La Hora* (1948-1950) y la renovación del teatro español de postguerra", *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de postguerra (Homenaje a Eugenio G. de Nora)*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 109-126.

(30) *La Hora*, 1 octubre, 1950. Vid. también en el citado artículo de Francisco Caudet (pp. 122-125). Y en AA. VV., *Alfonso Sastre. Teatro*, cit., pp. 97-100.

(31) *La Hora*, 10 octubre 1950. Y en AA. VV., *Alfonso Sastre. Teatro*, cit., pp. 81-87.

(32) Vid. Ricardo Doménech: "Entrevista con Alfonso Sastre", en AA. VV., *Alfonso Sastre. Teatro*, cit., p. 57.

(33) Francisco Caudet: *Crónica de una marginación*, cit., p. 26.

(34) Luciano García Lorenzo: *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, SGEL, 1981, pp. 83-103.

Alfonso Sastre: "Arte como construcción", *Acento Cultural*, n.º 2, diciembre, 1958. También en AA. VV., *Alfonso Sastre. Teatro*, cit., pp. 107-114.







# 1949-1955, LO SOCIAL, UNA CATEGORÍA SUPERIOR A LO ARTÍSTICO

JUAN VILLEGAS \*

# A

la luz de las innovaciones en las obras de Sastre de los últimos años, sus planteamientos con respecto a un nuevo tipo de tragedia, que llama "compleja", y la incorporación del humor dentro de su teatro, el período de 1946 a 1955 aparece como un teatro serio en el cual el autor no se permitía el humor, la ironía ni el sarcasmo. Es un teatro en el cual se percibe un autor que se siente comprometido con su producción y que cree honestamente en la posibilidad del teatro como instrumento de transformación social. El Sastre de la época espera que su espectador se enfrente conscientemente a la problemática que se le entrega y, a la vez, reconozca que ésta se configura teatralmente con los procedimientos artísticos y teatrales del canon del discurso crítico hegemónico internacional. El Sastre de la época no ofrece concesiones ideológicas ni artísticas al espectador real. Entre 1946 y 1955, participa en varios proyectos teatrales con intención renovadora, publica un buen número de textos y escribe ensayos y hace declaraciones que precisan tanto la función del teatro en general como su significación en su contextualidad histórica y teatral.

Sastre rechaza el modo dominante de representación teatral en la España de su

tiempo ("el marasmo") y, a la vez, configura una teoría social del teatro que explica tanto el modelo del mundo representado como los procedimientos utilizados.

La frase incluida en el título de este ensayo, ligeramente modificada y repetida en varias ocasiones por el autor, bien puede considerarse como una síntesis de su planteamiento teórico en el período que nos interesa (1). Afirma que la significación social de toda obra de arte emerge tanto de temas capaces de interesar a grandes grupos humanos como a sus efectos catárticos en el espectador potencial. Sastre postula que "el dramaturgo intenta, deliberadamente, una repercusión social purificadora". Frase que, obviamente, lo inserta dentro de una tradición aristotélica. El énfasis en lo social, sin embargo, no anula la preocupación por lo estético y, por ello, afirma que "lo artísticamente malo es socialmente malo siempre". Y agrega: "Y está claro que entiendo por 'arte' la *tekné*". El teatro de Alfonso Sastre del período intenta crear conciencia en el espectador de una condición insatisfactoria del mundo y producir en él una catarsis por medio de una representación teatral cuyos procedimientos serían considerados artísticos.

El planteamiento reducido de este modo da origen a varias interrogantes. ¿La representación de la realidad insatisfactoria se refiere a la realidad española o a la condición humana? ¿Cuál es su respuesta o salida a la condición social insatisfactoria? ¿A qué espectador potencial

aspiraba llegar? ¿Cuáles son los procedimientos teatrales que consideraba artísticos? ¿Cuáles eran los códigos teatrales hegemónicos del espectador de su tiempo? ¿Cuál era el tipo de espectador del teatro español de la época?

## LA UNIVERSALIDAD DEL MENSAJE

Aunque sus planteamientos teóricos, las reacciones de la autoridad política de la época, su marginación teatral y el comportamiento de la censura pueden hacer pensar que sus textos esperaban una eficacia social en su espacio histórico inmediato, la relectura de los textos desde el presente y el cuestionamiento de sus posiciones teóricas hacen evidente que la respuesta ideológica a la condición insatisfactoria del mundo no corresponden a una propuesta particular con respecto a la España de su tiempo, sino a la condición humana, desde una perspectiva humanista y social demócrata. Sastre, cargado con el desencanto de la cultura de Occidente al igual que Adorno u Horkheimer, se esfuerza por recrear el espacio, hace funcionar personajes con distintas respuestas en las cuales recurren los motivos de la libertad, la responsabilidad, la individualidad, la tiranía opresora o el ejercicio autoritario del poder. Sastre no elige primariamente situaciones españolas como situaciones dramáticas de sus textos y, aun aquellas que pueden identificarse como tales, el énfasis se da en lo general social más que en lo particular español, de su época o fuera de su época.

\* Universidad de California.





*"Escuadra hacia la muerte": una obra antimilitarista en un teatro nacional, dijo Moscardó.*

Este carácter "universal" de su respuesta podría deberse a los factores mediatizadores en su tiempo —la censura, la opresión política—. Aunque la explicación de los factores mediatizadores como condicionantes de la universalización de la problemática y la desespañolización son aparentemente justificables, creemos que es legítimo proponer que, esencialmente, Alfonso Sastre es un intelectual sumergido en la tradición humanista de Occidente, de donde provienen sus modelos del mundo y sus modelos estéticos.

Desde 1946 a 1955, Alfonso Sastre produce textos cuya significación apunta a la representación de un mundo insatisfactorio, cuyos agentes causantes del mal son predominantemente de orden social. La respuesta de Sastre, sin embargo, no es monolítica ni pesimista. La más general, sin embargo, parece estar en la creación

de la conciencia de la libertad como un derecho y la aceptación de la responsabilidad como el deber inherente a ese derecho, lo que vincula a Sastre con algunos filósofos de la existencia de su tiempo. En la filosofía de la existencia sartriana, por ejemplo, la libertad entronca con el motivo de la responsabilidad. Sólo si se concibe al hombre como absolutamente libre el ser responsable adquiere sentido o eficacia. Sólo los que son libres son responsables. Tres son las posibilidades más citadas: responsabilidad con uno mismo, con la sociedad o con Dios. Algunos postulan que ninguna puede excluirse. Jean-Paul Sartre hace notar que la responsabilidad de la persona (o el ser "para sí") es de tal modo total que resulta abrumadora: el "para sí" lleva entero el mundo sobre sus hombros y no solamente es responsable, sino que —lo mis-

mo que ocurre con la libertad— está condenado a serlo.

Si aceptamos como hipótesis integradora de sus textos del período el planteamiento anterior se podría entender como el ejercicio y el abuso del poder, representación práctica del mal ejercicio de la libertad. En principio, la sociedad se constituye por individuos que, en libre ejercicio de su libertad, asumen responsabilidades sociales. Los males de la sociedad provienen, esencialmente, del mal ejercicio de estas responsabilidades.

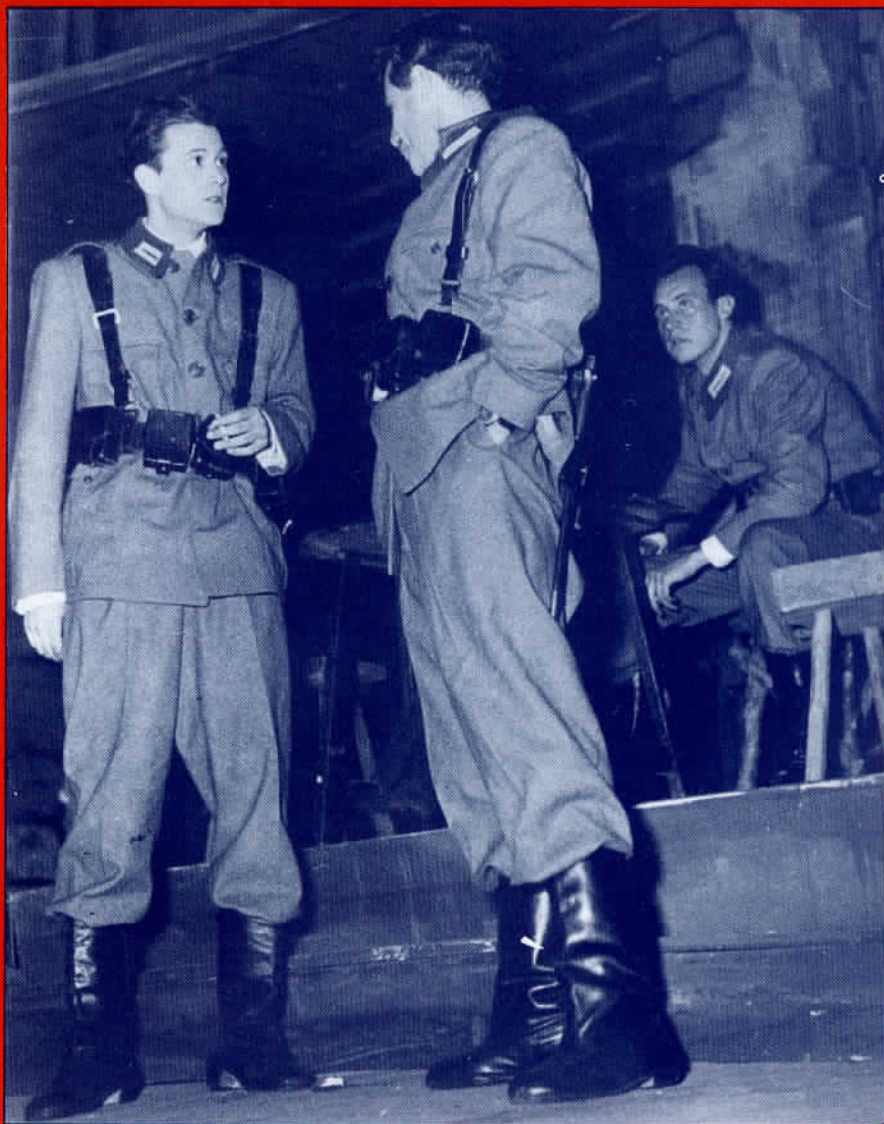
Sastre, en los textos teatrales de esta época, no cuestiona la estructura social ni propone, revolucionariamente, sustituirla por un sistema, por ejemplo, socialista. Lo que dramatiza es la deformación del poder y el abuso del mismo, lo que en el fondo implica la irresponsabilidad del individuo frente a su función social. Por



tanto, es posible postular que no es la estructura de poder en sí lo criticado en estas obras, sino la exageración y el mal uso del "contrato" entre dirigidos y dirigentes. Lo que configura, por tanto, en estos textos de Sastre no es la anulación de la autoridad —lo que sería una salida anarquista—, sino la justicia y ecuanimidad de la autoridad, el falseamiento y abuso del poder. Sus textos, en consecuencia, se fundan en un modelo del mundo en el cual se ha producido un desequilibrio dentro de la armonía del mundo en varios espacios sociales. Los motivos recurrentes son el del ser humano existiendo en una sociedad bajo el signo de la opresión y el autoritarismo —tal como puede verse en *Escuadra hacia la muerte* (1951-1952), *La mordaza* (1953-1954) y *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955)—, la falta de responsabilidad al asumir el deber (*Muerte en el barrio*) o las contradicciones en que se encuentra el individuo al asumir su responsabilidad social y las consecuencias de la misma con respecto a los valores recibidos de la tradición —*Prólogo patético* (1949-1950) o *El pan de todos* (1952-1953)—. Los textos, a la vez, constituyen varios intentos de ofrecer respuestas.

Una salida es la revolución social. Sus textos, sin embargo, no revelan las ventajas de una sociedad revolucionaria. Por el contrario, lo que ofrecen es el cuestionamiento de la respuesta revolucionaria, aun en algunos casos de respuesta socialista. Esta perspectiva se da en *Prólogo patético* (1949-1950), *El pan de todos* (1952-1953), *Tierra roja* (1954) y *Muerte en el barrio* (1955-1956). Otra respuesta a la condición insatisfactoria del mundo es la existencia de Dios, la cual es cuestionada en *La sangre de Dios* (1955). Lo impresionante, sin embargo, es que la mayor parte de las obras, finalmente, anulan las salidas potenciales, intensificando así la conciencia de una condición humana sin salida.

Vale la pena observar que, cronológicamente, Sastre ofrece la salida más revolucionaria en una de sus primeras obras. *Prólogo patético* (1949-1950) ofrece una posible salida: la transformación del mundo social a través de la actuación revolucionaria terrorista. La juventud anhelosa de salvar el mundo y redimirlo de la condición insatisfactoria. Unos jóvenes estudiantes universitarios ingresan al "Partido" para luchar contra la "Dictadura". El protagonista, Oscar, comete un acto terrorista. Algunos hechos le hacen creer que una de las víctimas es su propio hermano, con lo cual la muerte de personajes anónimos se transforma en un nom-



## “ESCUADRA HACIA LA MUERTE”

**Principales intérpretes:** Adolfo Marsillach, Miguel Ángel Gil, Félix Navarro, Juan José Menéndez, Agustín González y Fernando Guillén.

**Escenografía:** Leo Anchóriz.

**Dirección:** Gustavo Pérez Puig.

Estrenada por la Compañía Teatro Popular Universitario (TPU) en el Teatro María Guerrero de Madrid, el 18 de marzo de 1953.



bre y un ser querido. Llevado por sus remordimientos y por la manipulación de la policía, por un momento, pierde sus valores revolucionarios. Rechaza al "Partido" y su vía de transformación social. Hacia el final, sin embargo, cuando descubre que, en realidad, su hermano no ha muerto retorna a sus creencias anteriores y decide entregarse a la justicia como un modo de servir al movimiento revolucionario a través de su propio sacrificio personal. Cree encontrar un sentido para su existencia en servir al Partido con su propio dolor. El ejercicio del poder es cuestionado aquí, tanto en lo que se refiere a su uso por la policía como por las autoridades del Partido. La salida terrorista bien podríamos decir que no es el remedio para los males del mundo, trae el dolor a seres inocentes y en vez de reformar el mundo acentúa la violencia. En el fondo, en este texto, la respuesta terrorista parece representar sólo una salida existencial individual.

*Escuadra hacia la muerte* (1951-1952) configura un grupo humano en una situación límite, frente a la cual reaccionan de modos distintos. Las diferentes respuestas individuales, sin embargo, constituyen simbólicamente opciones sociales del individuo al ejercicio tiránico de la autoridad. Como es sabido, en ella se presenta a un grupo de soldados en el frente durante un conflicto bélico. Aunque puede ser interpretada como una respuesta existencial, la necesidad de búsqueda de un sentido de la existencia una vez que se adquiere la libertad, creemos que, dentro del conjunto de textos de la época lo significativo es el ejercicio de la autoridad y la representación de ésta por parte de un personaje que la ejerce de modo cruel y sádico. En *Escuadra hacia la muerte* el derecho a la autoridad lo proporciona el código militar y, en cierto modo, se podría justificar por la condición de guerra. El ejercicio de la autoridad del Cabo Gobán es reprobable por su exageración.

Por otro lado, en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955) la condición de autoridad deformada se da a nivel social y político: el representante del Estado es el que ejerce la autoridad tiránicamente y fuerza a los seres a la humillación y al puro ejercicio de servilismo a los símbolos del poder. En *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* es la libertad social e individual. El protagonista ha sido el símbolo tradicional de la lucha contra la tiranía dentro de la cultura de Occidente en el último siglo. El tema de la libertad emerge como una paradoja: Guillermo Tell lucha por la libertad de su pueblo y por su propia libertad al no querer pertenecer a los grupos revo-



Teatro Reina Victoria, 1954: "La mordaza".

lucionarios. Sin embargo, en cierto modo, carece de ella al no poder liberarse de ser el portavoz y el defensor de la libertad. Sastre recibe el mito y lo transforma.

En *Tierra roja* el ejercedor de la opresión es una Compañía, frente a la cual los trabajadores de una mina se rebelan. La compañía, representada por el ingeniero, oprime al pueblo. Este, sin poder soportar más, se rebela y asesina a los jefes. Como se observa fácilmente en la lectura y ha sido señalado por los críticos, la obra recuerda a *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega. Simbólicamente la opresión de la compañía es semejante a aquella de la nobleza y del Comendador don Fernán Gómez de Guzmán. El grupo minero, al igual que los villanos, quema la casa y da muerte al ingeniero. Sin embargo, mientras que el poder del rey en la tragicomedia representa una apertura hacia el orden social, en *Tierra roja* el esfuerzo revolucionario aparece como un fenómeno históricamente circular que, en una lectura, puede interpretarse como vano y gratuito, ya que siempre fracasa, y en otra, que ese retorno va a traer un día, finalmente, la salvación.

*El pan de todos* (1952-1954) desplaza la respuesta a una variante revolucionaria, no potencial sino que real, con la cual

Sastre anticipa a los revolucionarios de su tiempo que el triunfo en la nueva etapa, si ella llegase, no sería fácil. Los problemas han de surgir de los conflictos internos, entre el nuevo modo de comportamiento y aquel en el cual se fue formado. Estas contradicciones son proyectadas tanto al plano revolucionario como personal o existencial. La situación descrita es la de los primeros tiempos de una revolución triunfante, momentos en los que se mezclan los jefes llenos de ideales revolucionarios con aquellos que se han incorporado sólo con el afán de enriquecerse o de aprovecharse del movimiento. David Harco representa a los idealistas. Jacobo Fessler, al dirigente que no cree en los principios. Los usa para su medro personal. El rasgo más saliente es la lucha del protagonista, creemos, es consigo mismo, la pugna entre sus deberes revolucionarios y sus deberes filiales. La disyuntiva dramática en la que se encuentra el protagonista es optar por la vida de su madre o traicionar a la revolución. Se inclina, según cree, por la salvación del movimiento.

*Muerte en el barrio* incorpora la responsabilidad social en su dimensión más externa y menos filosófica, pero a la vez más práctica al nivel de la vida cotidiana. Un



médico alcohólico abandona su puesto en la clínica del barrio. Un niño muere atropellado por un coche. Al ser transportado a la clínica muere por falta de atención. La irresponsabilidad personal, social y profesional conduce al sufrimiento de los otros. La sociedad no puede funcionar adecuadamente si los individuos no asumen la responsabilidad de las consecuencias de su lección.

La tiranía social con su consiguiente opresión es llevada al plano familiar en *La Mordaza* (1953-1954). Una vez más, el espacio que en su estado ideal dentro de la sociedad burguesa conduce a la armonía, experimenta la irrupción del signo de la infelicidad a través del ejercicio de la autoridad despótica. Isaías Krappo, que había sido un terrible y eficaz jefe de guerrillas durante la Guerra Civil, llega a ser el padre sin escrúpulos que explota emocionalmente al resto de la familia. Domina a sus hijos y a su esposa a través del miedo. Intenta ejercer su tiranía hasta después de muerto. La paz familiar sólo llega cuando los miembros de la familia se liberan del dominio del padre. La libertad los conduce al disfrute de la existencia y a gozar con los hechos cotidianos. Una vez más, Sastre no cuestiona los valores familiares ni la estructura de la familia burguesa, lo que cuestiona es el mal uso de la estructura.

## LA TEKNÉ

Si entendemos el discurso teatral como un proceso que va desde el productor hasta un receptor, el espectador, el teatro de Sastre de este período se encontraba con serias dificultades para su recepción, además de los factores políticos previamente mencionados. El teatro requiere de un "productor", quien tradicionalmente está asociado a las fuerzas en el poder teatral. Éste, a su vez, tiende a estar vinculado con el poder cultural, económico y político. Una posibilidad de interferencia en este proceso es la existencia de un espectador capaz de superar las limitaciones del poder cultural hegemónico. El espectador potencial —el espectador para quien escribía Sastre— no es el espectador real del teatro español, sino el espectador ideal de un dramaturgo del discurso teatral hegemónico de Occidente. Sastre entiende la realización artística, la obra estéticamente bien hecha, como la utilización de procedimientos del discurso teatral europeo y dentro de la tradición aristotélica. De este modo, utiliza una serie de procedimientos que cumplen tanto una función en la realización

## FICHERO DE ESTRENOS



Alfonso Sastre, ante la escenografía de Mampaso para "La Mordaza".

### “LA MORDAZA”

*Intérpretes:* María Gámez, Antonio Prieto, María Luisa Ponte, Félix Navarro, Lolita Gómez, Fernando Guillén, Agustín González, Félix Briones, Rafael Bardem y Ángel Peral.

*Escenografía:* Manuel Mampaso.

*Dirección:* José María de Quinto.

Presentada por la Nueva Compañía Dramática en el Teatro Reina Victoria de Madrid, el 17 de septiembre de 1954.

### “LA SANGRE DE DIOS”

*Principales Intérpretes:* Adolfo Marsillach y Salvador Soler Mari.

*Escenografía:* Carlos Pascual de Lara.

*Dirección:* Alberto González Vergel.

Estrenada por la Compañía Teatro de Arte en el Terra Teatro Serrano (Valencia), el 22 de abril de 1955.



de la obra en sí y su posibilidad de eficacia para conseguir la función específica, catártica de la "tragedia", como el "modernizar" el teatro español de su tiempo. Desde el punto de vista de la "tekné", los procedimientos teatrales y estéticos utilizados, Sastre establece sus raíces en las nuevas tendencias realistas de su época, especialmente el "realismo" norteamericano de los años cuarenta. Para que el teatro de Sastre hubiese "triunfado" en su tiempo hacía falta la existencia de un espectador consciente de las nuevas tendencias teatrales. Uno de los propósitos de Sastre, según se infiere de sus escritos, era precisamente transformar la tradición teatral española, transformación que significaba "formar" un nuevo tipo de espectador y alterar los intereses culturales y teatrales de los grupos participantes en el proceso de la producción teatral.

En cada uno de los textos mencionados en las páginas anteriores hay un fuerte intento por utilizar procedimientos de los modelos no españoles y experimentales. Sus dramas, con frecuencia, rehúyen la división tradicional en tres actos, la que es sustituida por la organización en cuadros. Incorpora, a la vez, otros procedimientos que han sido asociados con el teatro épico brechtiano: tales como el uso del narrador, la inclusión de un prólogo o un epílogo y un tratamiento no causal del tiempo. Hay, no obstante, una diferencia radical entre las creaciones del dramaturgo español y las de Brecht. Sastre pertenece a la tradición aristotélica y aspira a que sus "tragedias" cumplan con la función catártica. Para Brecht, en cambio, los procedimientos épicos contribuían al distanciamiento, por cuanto era indispensable provocar en el espectador una actitud práctica definida. Sastre utiliza algunos procedimientos formales del teatro épico, pero no postula una actitud semejante con respecto al espectador. Sin embargo, son varios los textos y los elementos que se aproximan tanto a los principios como a la práctica brechtiana. El teatro moderno, se ha dicho, tiende a ser "antidramático", lo que en el fondo supone sustituir el interés dramático —la expectativa por lo que va a suceder— por otro tipo de interés. La pregunta: ¿Qué ha de pasar?, se sustituye por ¿cómo sucedió? Tal acontece, por ejemplo, en las obras de este período: *Ana Kleiber* y *Muerte en el barrio*. De este modo, el distanciamiento brechtiano se da a medias. Sastre sustituye el interés dramático por el narrativo, basado en la anticipación épica.

En algunos de los textos de este período



En las fotografías, dos instantes del montaje de "El pan de todos" (1957), una obra de efectos tan contradictorios con lo que Sartre intentaba, que éste retiró de la cartelera.



do enfatiza la utilización de esos procedimientos con menor énfasis en lo ideológico o el "mensaje", aunque igualmente destinados a producir la conciencia catártica. Dentro de esta dimensión hay que incluir especialmente *Ana Kleiber* (1955) y *El cuervo* (1956), los cuales acentúan problemas relacionados con respecto a concepciones del tiempo.

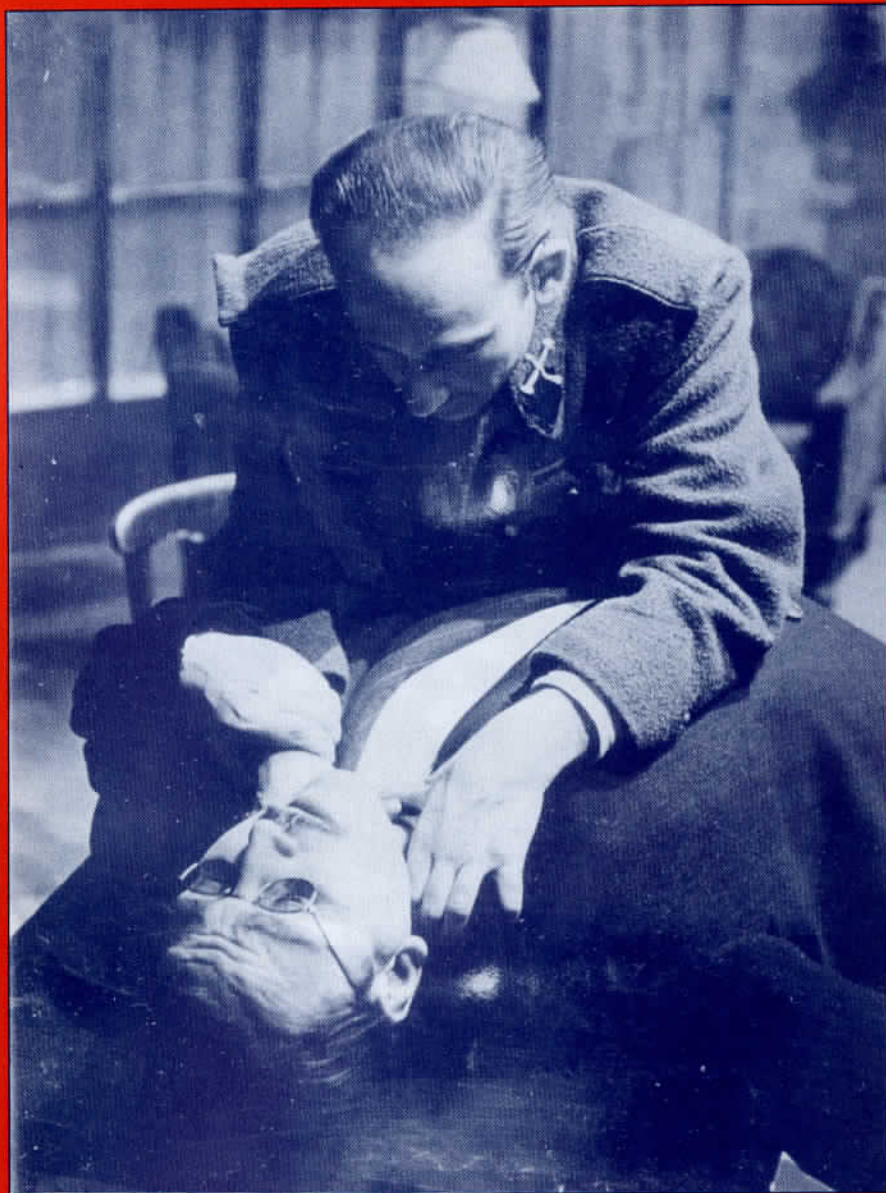
El texto en el cual Sastre utiliza nuevas técnicas, dentro del contexto teatral de su tiempo, para crear una novedosa disposición temporal de la historia es *Ana Kleiber* (1955). Esta obra implica una concepción del ser humano conducida hacia la autodestrucción y la mostración de una sociedad que, en su conjunto, se dirige a la destrucción. Pese a los sugerentes aspectos freudianos del personaje y el uso de la Segunda Guerra Mundial como trasfondo del comportamiento de sus personajes, lo que más llama la atención es el



modo de representación del pasado, su integración en el presente y los procedimientos técnicos que hacen posible la entrega no lineal de la acción. *Ana Kleiber* comienza poco antes de la muerte de la protagonista. El núcleo de la anécdota lo constituye la historia de los amores de Ana Kleiber y Alfredo Merton, que llega al espectador-lector por medio de la intervención de dos narradores, el propio Alfredo y el Escritor. El desarrollo del texto es su historia contada por Alfredo Merton, quien dialoga con el personaje-autor. Son varios los procedimientos teatrales empleados en este texto que eran novedosos dentro del teatro español de su tiempo, pero que insertan a Sastre en la tradición del teatro épico y de los autores del realismo norteamericano, especialmente Thornton Wilder, Arthur Miller y Tennessee Williams: tales como el uso del narrador, la anticipación épica, la fragmentación temporal, la escenificación de recuerdos. El procedimiento usado por Sastre consiste en despertar la curiosidad a través de sucesivas anticipaciones épicas parciales que narran e introducen lo que se ha de representar de inmediato. Las palabras de los narradores actúan a modo de "fundido" lingüístico entre los diversos momentos de la vida de los dos personajes. Además de su carácter introductorio, establecen un nexo temporal y causal entre las instancias. *Muerte en el barrio* también utiliza procedimientos que han asociado con Brecht y el teatro épico. Se inicia con un "prólogo" en el cual el comisario llega al bar para dar comienzo a la investigación. Los dos cuadros que forman la historia corresponden a la escenificación de la narración de Pedro. El "epílogo" se abre justamente cuando ha concluido. Observa el Comisario: "Lo ha contado muy bien. Le felicito".

En íntima relación con la técnica descrita está el recurso al "fundido" por medio del oscuro. La agilidad en el desplazamiento temporal entre un cuadro y otro, el carácter de "teatro cinematográfico" provienen en gran parte del acertado uso de las luces, que, a veces, intensifica la tensión dramática. Tal es el caso en el tercer acto de *Ana Kleiber* en el que se crea un doble nivel de realidad simultánea. Lo mismo sucede con el narrador, el que en obras posteriores, especialmente, adquiere gran significación ideológica.

Con respecto al tratamiento del tiempo, la obra más experimental y ambiciosa durante este período es *El cuervo*. En el fondo, hay una perspectiva no occidental del retorno y la repetición que conecta a Sastre con los famosos dramas del tiempo de J. B. Priestley. Es una extraña historia,



## “EL PAN DE TODOS”

*Principales intérpretes:* Amparo Soler Leal y Adolfo Marsillach.

*Escenografía:* Pablo Gago.

*Dirección:* Adolfo Marsillach.

Estrenada en el Teatro Windsor de Barcelona, el 11 de enero de 1957.





46



Alfonso Sartre ha sido un autor más representado en el extranjero que en España. En la presente página se recogen varios montajes foráneos: arriba, a la izquierda, una versión cubana de "Escuadra hacia la muerte". A la derecha, "La mordaza", durante su representación en la República Federal Alemana. Abajo, "El cuervo", obra emitida por la Televisión italiana.



sobrecogedora, en la que el suspenso emerge del progresivo repetirse un suceso acaecido exactamente un año antes de la noche que se representa en el drama. Cada detalle hace cierto el hecho de que se está repitiendo el infortunado acontecimiento que culminó con el asesinato de la joven dueña de casa. La sorpresa, el temor, la imposibilidad de detener el tiempo sumergen en un mundo que se rige por leyes misteriosamente no habituales. El desenlace bien puede hacer esperar que en el futuro el crimen se vuelva a repetir.

\* \* \*

Sastre, en síntesis, en la primera década después del término de la Segunda Guerra Mundial construye un teatro cuya aspiración era concienciar al espectador de su tiempo, tanto de la necesidad de transformar la condición insatisfactoria del mundo como de sensibilizarlo y familiarizarlo con los procedimientos teatrales de la tradición de Occidente. Decíamos al principio de este ensayo que, en cuanto a la visión de mundo representada en los textos, éstos no apuntan directamente a la situación de la dictadura española. El "posibilismo" de la realización de Sastre era configurar espacios en los que la deformación del ideal social —irresponsabilidad social e individual, la no asunción de la conciencia del bienestar colectivo, la autoridad transformada en dictadura y abuso— adquiriese la identidad de modelos con los cuales comparar la realidad española de su tiempo. Sastre, sin embargo, no ofrece una respuesta fácil: cada uno de sus personajes son agonistas en los cuales entran en conflicto los valores del servicio colectivo con los individuales, conduciendo en varios casos a los personajes a transformarse en seres de angustia existencial más que social. El reconocimiento internacional que le trajeron estos textos se debió precisamente a esta validez general de sus propuestas.

#### NOTA

(1) Dentro de los varios trabajos en que postulan sus ideas, nos parece importante recordar "Sobre las formas 'sociales' del drama" (*Correo Literario*, 1952). Hay varios textos teóricos y declaraciones incluidas en la edición de *Teatro* (Madrid. Ediciones Taurus, 1964). La mayor parte de las obras comentadas aparecieron en Alfonso Sastre, *Teatro* (Buenos Aires. Editorial Losada, 1960).



## “EL CUERVO”

**Intérpretes:** Ángel Picazo, María Rus, Javier de Loyola, Luisa Sala, Luis Peña y Marl-Carmen Díaz de Mendoza.

**Escenografía:** Emilio Burgos.

**Dirección:** Claudio de la Torre.

Estrenada en el Teatro María Guerrero (Compañía Nacional), el 31 de octubre de 1957.







# 1957-1961: HACIA UNA TRAGEDIA SOCIALISTA

FRANCISCO CAUDET \*

**D**omingo Pérez-Minik, en 1967, distinguía tres etapas en la obra de Alfonso Sastre. La primera, con obras como *Escuadra hacia la muerte*, *El pan de todos* y *La mordaza*, tenía un marcado carácter existencialista.

La segunda, con *El cubo de la basura*, *Tierra roja* y *Muerte en el barrio* era exponente de un realismo crítico denunciador. La tercera, inaugurada con *Asalto nocturno*, respondía a la "experiencia del distanciamiento épico" (1). Luego, en otra etapa posterior, fue desarrollando Sastre sus tragedias complejas: *La sangre y la ceniza* (que ya tenía escrita cuando Pérez-Minik preparó el tomo primero de sus *Obras completas*, de Aguilar, pero no fue incluida en el tomo porque la censura lo impidió), *El camarada oscuro* o *La taberna fantástica*.

Las tragedias del "distanciamiento épico" se inscriben, por un lado, en el empeño de Sastre por crear, hacia finales de los años cincuenta, una "tragedia socialista" y, por otro lado, remiten a Brecht, a su concepción épica del teatro. Pero Sastre, en un primer momento, cuando escribió *Asalto nocturno* desconocía las teorías teatrales de Brecht. En una apostilla a *Asalto nocturno* puntualizaba que, cuando escribió ese drama, "ignoraba la teoría del distanciamiento de Brecht, aunque ya había tenido contactos con su obra

teatral, sobre todo, desde 1956. O sea, que yo estaba descubriendo el Mediterráneo de la 'distanciación'..." (2).

En cuanto a su concepción de la "tragedia socialista", importa recordar lo que Sastre escribía en "Primer Acto", en noviembre-diciembre de 1957, sobre el sentido de *El pan de todos* y de otros dramas suyos "cuya sustancia es la subversión social de nuestro tiempo":

"Concibo en ellos, y desde ellos, la Revolución como una necesidad trágica, como un gran sacrificio, como un hecho muchas veces cruento. Pero estos dramas no son —o yo no creo que lo sean— inmovilizadores. Queda claro en ellos que si toda revolución es un hecho trágico, todo orden social injusto es una tragedia sorda inaceptable. 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" (3).

Sastre, a continuación, relacionaba esa anhelada "dimensión trágica" de sus dramas "con la tragedia griega", que supuestamente estaría ahora "tamizada por las grandes experiencias revolucionarias del siglo XX" (4). Por tanto, la nueva tragedia debía estar a la vez emparentada

con la concepción aristotélica del teatro y con las exigencias emanadas de la necesidad de convertir el teatro en un mecanismo para contribuir a la transformación de la sociedad. Pero, además, había una mediación, la censura franquista, que actuaba como un factor decisivo a la hora de la formulación de esos primeros atisbos programáticos. Porque esa mediación impedía la escritura de las "sordas tragedias de un orden social injusto".

Así pues, ese silencio impuesto obligaba, irónicamente, a componer "tragedias revolucionarias", maneras alusivas, visionarias y/o anticipadoras de canalizar una ruptura. Esas "tragedias revolucionarias" desempeñaban, en efecto, la función de, convertidas en escrituras alegóricas, formular la imposibilidad del teatro trágico, el de la realidad sórdida, y la tragedia revolucionaria, así las cosas, pretendía erigirse en un modelo para habérselas con la realidad, desenmascarar el franquismo, el factor degradante por excelencia de la sociedad española de postguerra. A las "tragedias revolucionarias" les correspondía, ni más ni menos, la función de superar los impedimentos emanados del poder y anticipar metafóricamente, una vez superado el presente, la sociedad socialista futura. Pero como la escritura de "tragedias revolucionarias", que pretendían ser, de un lado, la negación de las degradaciones del momento y, de otro, la afirmación de un futuro social antitético, no se podía realizar con claras referencias a las experiencias más inmediatas, por obvias razones de censu-

\* Universidad Autónoma de Madrid.





Dos versiones televisivas de "La cornada": a la izquierda, Sastre con el equipo que montó la obra en Cuba. A la derecha, el mismo título en la Televisión italiana.



50

ra, la identificación solamente podía producirse por medio de artilugios alegóricos, por mecanismos distanciadores. Sastre había, en efecto, descubierto la necesidad de un teatro con efectos distanciadores (el famoso "V-Effekt", de Brecht) antes de haberse familiarizado con las teorías del autor de *Madre Coraje*. Esa misma sociedad que le imposibilitaba escribir con referencias al mundo real era, en suma, la que le obligaba a agarrarse al clavo ardiendo de un teatro alegórico, que comunicaba contenidos por alusiones, a un nivel frío, intelectual, distanciado.

Pero esa sociedad le estaba metiendo en una trampa, en una muy tupida pared —como en el caso de los personajes de uno de sus dramas—. Porque en su concepción de la tragedia se imbricó, a medida que se fue radicalizando ideológicamente, una necesidad angustiosamente trágica de negar unas estructuras políticas enajenadoras, que imposibilitaban cualquier texto teatral que no se doblegara ante el sistema dictatorial. La "tragedia revolucionaria", "socialista", estaba condenada a una relativa inoperancia, a un relativo fracaso, a algo, en fin, testimonial.

Así se explica, a mi entender, la machacona insistencia de Sastre en convencer a sus lectores y espectadores (¿y a sí mismo?) de que era posible hacer un teatro realista, "rigurosamente español", pero

enmarcado "en un país imaginario", desprovisto de alusiones directas a la realidad española. Sastre era propenso a utilizar un doble discurso. Uno, para el público: "Romped las cadenas, enfrentaos contra este régimen, luchad por una sociedad socialista". Otro, para la censura: "Todo lo que digo es un juego imaginario, no tienen nada que temer, señores de la censura, no hablo de este país ni de esta sociedad". Repárese, por ejemplo, en lo que decía en una nota a *El pan de todos*:

"Toda obra dramática —salvo el teatro histórico— sucede, en cierto sentido, en un país imaginario; el mito es un producto de la imaginación, eso sí, enraizada.

España es, en todo caso, el país de mi imaginación" (5).

Pero, a pesar de todo, aun cuando con este último argumento quería dejar constancia de que "todos", incluida la censura, entendían que, sin mencionar la realidad española, hacía en sus obras alusión a ella, pues era ésta la raíz de su teatro, no deja de ser irónico que el público con demasiada frecuencia no contactaba con su escritura, demasiado abstracta o alejada, y la censura, sin embargo, no le toleraba su teatro, no cedía en su persecución, abortando sus tentativas teatrales. En la nota anterior apuntaba también esta tesis:

"Nunca he conseguido convencer a los organismos censores de que la acción de mis obras sucede en un país imaginario" (6).

Sastre mantuvo, en 1960, una polémica en "Primer Acto" con Antonio Buero Vallejo. Acerca de esta polémica, motivada por la reacción sobre unos comentarios de Buero acerca del posibilismo, me confesaba Sastre hace unos años, corroborando cuanto se ha dicho arriba, lo siguiente:

"Pero..., ¿qué se podía hacer? No había otra posibilidad. ¿Cuál hubiera sido la tercera posibilidad? No lo sé. En fin (estábamos), equivocados en la medida en que ambos postulábamos la destrucción del sistema, la liquidación del régimen franquista, y, por tanto, la expresión de nuestra libertad. Entonces, pienso que la equivocación de Buero Vallejo consistía en que al ejercer su trabajo desde el punto de vista posibilista se adaptó al sistema. Y adaptándose al sistema, no contribuyó demasiado a romperlo. Una historia que termina en la Real Academia de la Lengua, y así, no me parece que sea un gran triunfo desde el punto de vista inconformista. Y, por otro lado, la posición mía, más radical, tampoco es un gran triunfo, porque ese radicalismo de mis posiciones me llevó a la inoperancia, a que mis obras no se es-



trenaran. Con lo cual tampoco contribuí grandemente a la libertad. O sea, que, por un lado o por otro, llegábamos a que el teatro no servía para gran cosa desde el punto de vista de la subversión social a la que algunos queríamos abocar" (7).

¿Se podía hacer en la España de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta un "teatro socialista"? Sastre, en esas fechas, pensaba que tal vez sí, que acaso bastaría con introducir, a modo de transposición, unos elementos distanciadores y a través de ellos comunicar contenidos revolucionarios. Pero la terca realidad se encargó de demostrar que su empeño, entre eufórico y voluntarista, iba a chocar frontalmente con los mecanismos opresores de un régimen que estaba poco dispuesto a hacer concesiones, aunque a veces, había que hacerlas, entrar por el aro del sistema.

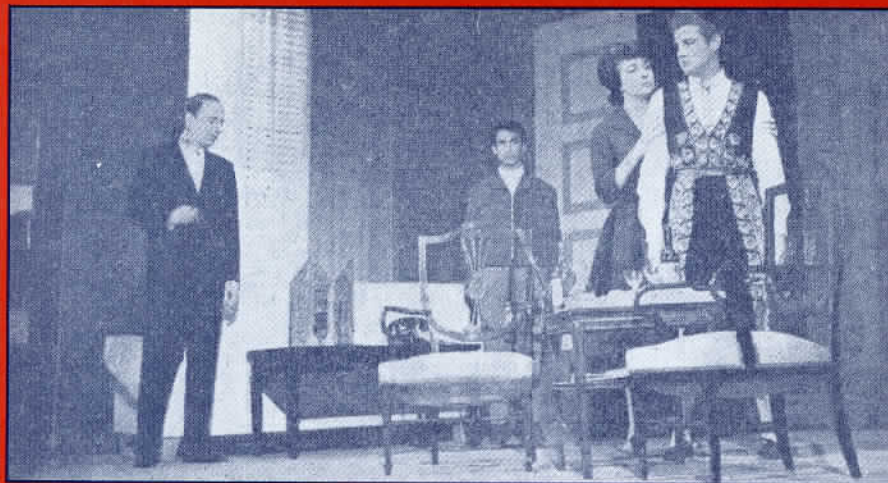
En 1958 preparó Sastre una versión de *Medea*, que se estrenó en el Teatro Romano de Mérida. Pretendió entonces poner un texto clásico al alcance del pueblo. Lo cual no significaba que hubiera que vulgarizarlo, sino transmitirlo al pueblo con toda su complejidad. Debido a la falta de medios y a las improvisaciones oficiales, ese intento acabó en un sonado fracaso. Sastre se fue dando cuenta de que hacer teatro no bastaba, porque antes había que introducir unos cambios estructurales en la sociedad. Pero, aun cuando empezó a comprender en estos años que la acción teatral tenía muy mermadas sus posibilidades de transformar las estructuras de la sociedad, siguió siempre actuando en ese frente. Incluso después de ingresar, en 1963, en el PCE.

En el "Documento sobre el teatro español", noviembre de 1961, escribían Alfonso Sastre y José María de Quinto sobre los efectos para el teatro de una censura que ellos habían sufrido en propia carne:

"La existencia de la censura de teatro, y especialmente en la foma en que se viene ejerciendo entre nosotros... es una vergüenza pública y privada. Públicamente (objetivamente) lo es porque tiene el carácter de una calamidad cultural. Privadamente (subjetivamente), porque es el signo de nuestro conformismo —el de autores, directores, actores, empresarios...— y de nuestra propia corrupción" (8).

Esta mediación determinó su escritura teatral, tanto desde una perspectiva teórica como práctica, convirtiéndose él mismo, por paradójico que parezca, en el per-

## FICHERO DE ESTRENOS



En la foto superior, estreno de "La cornada" en el Teatro Lara. Sobre estas líneas, su versión en Moscú.

### “LA CORNADA”

**Intérpretes:** María Asquerino, Encarnita Paso, Elena Alted, Adolfo Marsillach, Carlos Larrañaga, Antonio Queipo, Luis Morris, Vicente Sangiovaní, Luis Bermejo, Enrique Navas, Francisco Melgares y Pedro Pardo.

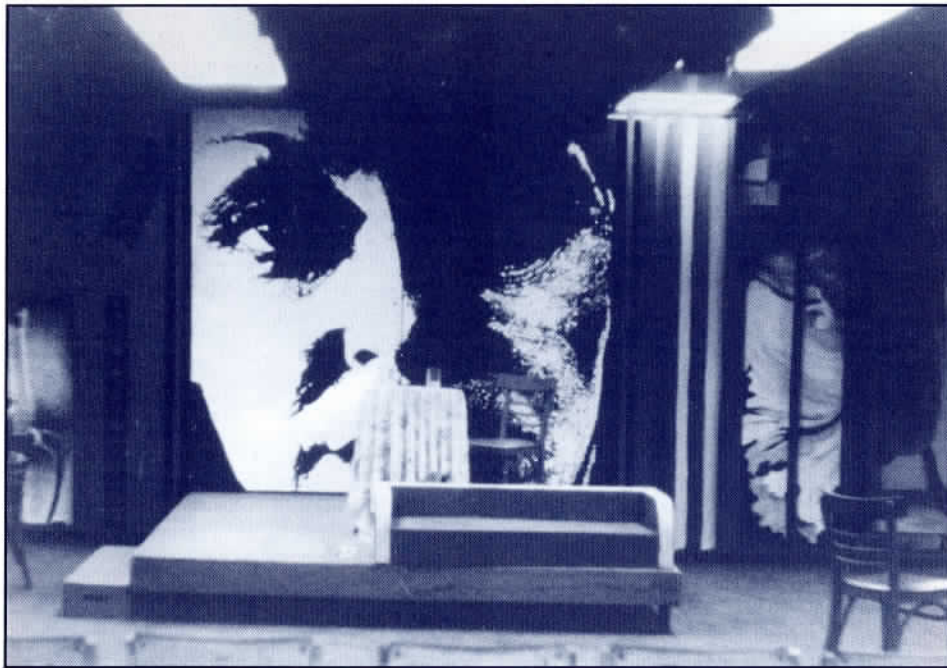
**Música:** Cristóbal Halffter.

**Escenografía:** Emillo Burgos.

**Dirección:** Adolfo Marsillach.

Estrenada en el Teatro Lara de Madrid, el 14 de enero de 1960.





sonaje de una sórdida tragedia, de la tragedia de un orden social y cultural injusto. A este respecto, es revelador lo que escribía en el prefacio a la primera edición de *Anatomía del realismo*:

"El hecho de que tome, para este libro, tantos trabajos propiamente teóricos como escritos de acción —manifiestos, declaraciones, etcétera— hace que el desarrollo sea vario en cuanto al tono: el lector asistirá a momentos de exaltación, de depresión, de cólera... En ocasiones se escuchan gritos en este libro" (9).

La acción en *Asalto nocturno* transcurre fuera de España: en una isla mediterránea, en un país hispanoamericano y en Estados Unidos. Cada uno de estos espacios debía tener una función significativa, pues, como decía Sastre: la isla le procuraba "los supuestos humanos y sociales de una *vendetta*"; el país hispanoamericano le permitía "trazar la línea de un exilio"; Estados Unidos era "el ambiente social en el que puede comprenderse, porque la existencia de organizaciones semejantes está documentalmente comprobada, la existencia de un sindicato del crimen" (10). Por otra parte, esta lejanía geográfica no implicaba una huida de la realidad del dramaturgo y de su público. Lo que quería éste era crear un drama "polivalente o polisignificativo", utilizando el desplazamiento temporal como una estrategia. Comentaba Sastre acerca de estos extremos:

"El vuelo a Nueva York no ha significado que el autor se haya evadido de su barrio. El 'boomerang' vuelve cargado de energía y el autor desea que el primer impacto opere sobre sus vecinos. También desea que luego, a ser posible, el círculo se amplíe hasta una, por ahora hipotética, acción internacional" (11).

La obra, desde el punto de vista estético, pretendía una síntesis o alternancia entre lo dramático y lo épico. Hay, además, un experimento temporal. Se trata de una obra que empieza por el final. En cuanto al tema, Sastre quiso hacer una metáfora de las guerras mundiales. Pero hay alusiones a la necesidad del protagonismo social del pueblo, que aluden velada, pero inequívocamente, a la situación de oprobio que se vivía en España. Este pasaje de *Asalto nocturno* es muy elocuente al respecto. Como en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, hay una inclinación a rebelarse. Magda le pide a Mar-

52



"Ana Kleiber": arriba, escenografía para su presentación en Estados Unidos. Sobre estas líneas, dos momentos de su estreno en París (1961).



co, su padre, que se enfrente al cacique que la ha deshonrado:

"Está arriba. Sube. ¡Sube! Está arriba, solo. Está borracho. ¡Sube a matarlo, padre! ¿Qué te pasa? ¿A qué esperas? ¿Ya no hay hombres en este pueblo? ¡Solo hace falta uno, uno sólo, el que se atreva a dar la primera cuchillada! ¡En cuanto haya uno que se atreva, todo el mundo caerá sobre el amo! ¡Destrozarán su cuerpo! ¡Colgarán sus restos de los árboles! ¡Habrá fiesta en el pueblo! ¡Uno que lo haga, uno que empiece! ¡Tú! Está arriba, solo, medio borracho. ¡Sube!":

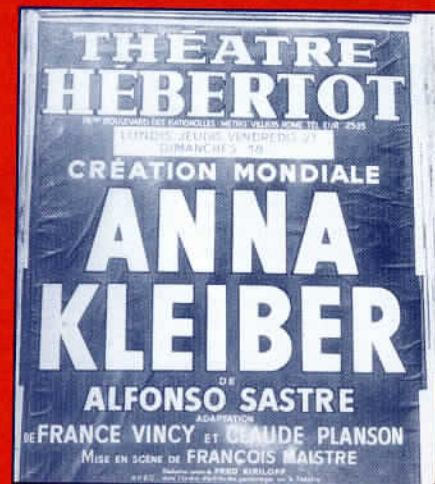
Pero esta obra no se estrenó. El autor no llegó, por tanto, a entrar en contacto con el público, desconoció su reacción, algo fundamental para cualquier obra teatral y de modo muy particular para las experimentales. El mecanismo de retroalimentación, tener mensajes de la experiencia, había vuelto a fallar. El experimento teatral y social había, una vez más, fracasado. Fue, en fin, un episodio más del "bloqueo" de su obra. Pérez-Minik hacía estas reflexiones en torno a *Asalto nocturno*, obra que continuaba en 1967, fecha en que hizo el prólogo al primer tomo de las *Obras completas*, sin poderse estrenar en España:

"Hemos de imaginarnos lo que hubiera ganado la obra desde un ángulo de eficiencia si, en lugar de transcurrir su asunto fuera de nuestro país, se hubiera nutrido de elementos circunstanciales españoles de abigarrada novedad, muy fundidos con la historia actual. Pero parece que estamos condenados a hablar de nosotros mismos escondida la cabeza bajo el ala" (12).

*En la red*, escrita en 1959, fue estrenada por el Grupo de Teatro Realista en 1961, pero su representación en provincias fue prohibida. Volvía a ocuparse en este drama, como un *Prólogo patético*, del terrorismo. Aunque el tema fundamental esta vez era investigar "la condición humana del 'hombre clandestino'". El drama transcurría entre las paredes de un cuarto y tenía menos de veinticuatro horas de duración. Intencionadamente había relacionado su estructura —al respetar la ley de las tres unidades— con la concepción aristotélica del teatro de Aristóteles. Pero había más. Como dijo Sastre en una nota a *En la red*:

"Mi busca va en el sentido de una síntesis superadora de la oposición

## FICHERO DE ESTRENOS



"*Ana Kleiber*" se estrenó en Atenas (cartel de la izquierda) en 1960 y un año después en París (fotografía superior y cartel).

### "ANA KLEIBER"

**Intérpretes:** Josefina Calatayud, Celestino Buelga, Euquerio Olmos y Antonio de Dios.

**Escenografía:** Euquerio Olmos.

**Dirección:** Euquerio Olmos.

Estrenada en España por la Compañía Teatro de Hoy, en mayo de 1967. La obra se estrenó en Atenas en 1960 y en el Théâtre Hébertot de París en 1961.



entre la concepción propiamente dramática del teatro (Aristóteles) y la concepción épica del hecho teatral (Brecht), cuyo primer ensayo práctico será ofrecido al público cuando se estrene, si es que algún día se estrena, mi *Asalto nocturno*. De modo que *En la red* no es, naturalmente, ni un manifiesto aristotélico ni una exhibición neoclásica, sino una prueba más dentro de un trabajo que tiene, en cuanto a una teoría de las formas dramáticas, un carácter experimental.

Por lo demás, no me extrañaría que este drama resultara, en algunos aspectos, intolerable; pero también espero y deseo que despierte en los espectadores esa toma de conciencia que, más allá del inmediato efecto catártico, es el fin último del teatro concebido como forma de lucha y de investigación de lo real" (13).

La acción tenía lugar en Argelia. En lo tocante a la tortura, se había documentado en el libro de Henri Alleg, *La question*. Había situado la acción fuera de España, pero se trataba de una transposición geográfico-temática de unos problemas nacionales. Se hacía a la suerte de muchos intelectuales españoles en la escena en que Leo recuerda a su mujer las torturas y vejaciones que había sufrido tras su detención:

"Había cuatro o cinco oficiales a mi alrededor. Se reían y gastaban bromas groseras. '¿Por qué no escribes ahora algún artículo? ¡Mirad, es un cerdo de la especie intelectual! ¿Por qué no te envalentonas ahora? ¡Los derechos de los indígenas! ¡Anda, danos una conferencia sobre eso!'. En seguida sentí el primer golpe fuerte en plena cara. Empecé a echar sangre. Luego otro. Otro. Me había llevado las manos a los ojos para protegérmelos, pero entonces sentí patadas en los costados y en el pecho. Había caído de rodillas... 'Escribe un artículo sobre el trato inhumano, anda! ¡Protesta contra la censura de prensa!'"

Las alusiones a la situación española volvían a repetirse, de forma no menos elocuente al final de la obra, cuando la policía estaba a punto de irrumpir en el piso. Pablo pide a sus compañeros de clandestinidad que vayan hasta el límite, que aguanten al máximo, cuando caigan presos. Porque no deben olvidar en ningún momento 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 pronto se han de oír, y muy pronto, las voces de la victoria... Recuerden, si quieren agarrarse a algo, que ya somos demasiados para caer en una red, por muy grande que sea..."

El pronombre "nos", al comienzo de la cita, evidencia que Alfonso Sastre, sirviéndose de Pablo y de la situación del grupo argelino de clandestinos que se hallaban en la escena, se dirigía al pueblo



"En la red": a la izquierda, en la TV de Cuba. A la derecha, en la versión alemana.

español, que debía tomar conciencia de que estaba también preso, cogido en una red. La escena era utilizada como altavoz, como caja de resonancia ideológica. Se pueden rastrear en la obra teatral de Sastre numerosas situaciones en las que pretendió ese efecto. Así, por poner un ejemplo, en *La mordaza*, aunque se trataba de un drama rural, Sastre había embutido en el título un mensaje protestatario contra la censura. Además, en la representación de la obra había momentos en los que el texto y la puesta en escena emitían mensajes de denuncia, que tenían que ver más con la situación en que se hallaban los espectadores que en la de los actores.

Tal era el efecto que se buscaba cuando en un momento de la representación había un brusco cambio en la iluminación y un personaje decía frases como: "En esta casa no se puede vivir". "Aquí parece que no ocurre nada. No se oyen ruidos... Estamos amordazados... Algún día esto va a estallar y será un día de sangre..." (14).

Que en el grupo de clandestinos de *En la red* hubiera un intelectual mostraba, de un lado, el protagonismo socio-político que para Sastre debía tener la inteligencia y, de otro lado, le permitía reflexionar sobre el papel de la inteligencia en la revolución. Ya en *Prólogo patético* había esta identificación de Sastre y de sus compañeros universitarios de extracción bur-

guesa con la acción revolucionaria. El debate en torno a la función social del intelectual ha sido una de las constantes del quehacer cultural (bajo esta denominación incluyó la obra de creación y de crítica) de Sastre. Cuando crearon él y José María de Quinto el Grupo de Teatro Realista, les animaba esta doble intención:

"Si en el orden teatral se tenderá de un modo especial a favorecer la consagración de la tragedia como género de gran proyección en los escenarios españoles, en el orden social nuestro teatro irá, sobre todo, encaminado a que el espectador tome conciencia, en lo general, de su



situación como 'existente', y, en lo concreto, de su situación histórica. A lo primero se reducirá nuestra metafísica. A lo segundo nuestra política" (15).

Esta toma de posición se convertía en una apuesta por el realismo, en una formulación estético-poética en cuya fase estaba la investigación de la realidad individual y social del hombre. Y claro, a Sastre no sólo le interesaba investigar esa doble realidad, sino, sobre todo, intervenir en ella. Asumía así como escritor e intelectual el "ansia investigadora de los filósofos y científicos y el entusiasmo de los políticos..." (16).

En 1959 publicó el manifiesto "Arte como construcción", en donde apostaba, asimismo, por el realismo y por el compromiso intelectual. En el apartado 4 del manifiesto, escribía:

"La revelación que al arte hace de la realidad es un elemento socialmente progresivo. En esto consiste nuestro compromiso con la sociedad. Todo compromiso mutilador de esa capacidad reveladora es inadmisibles" (17).

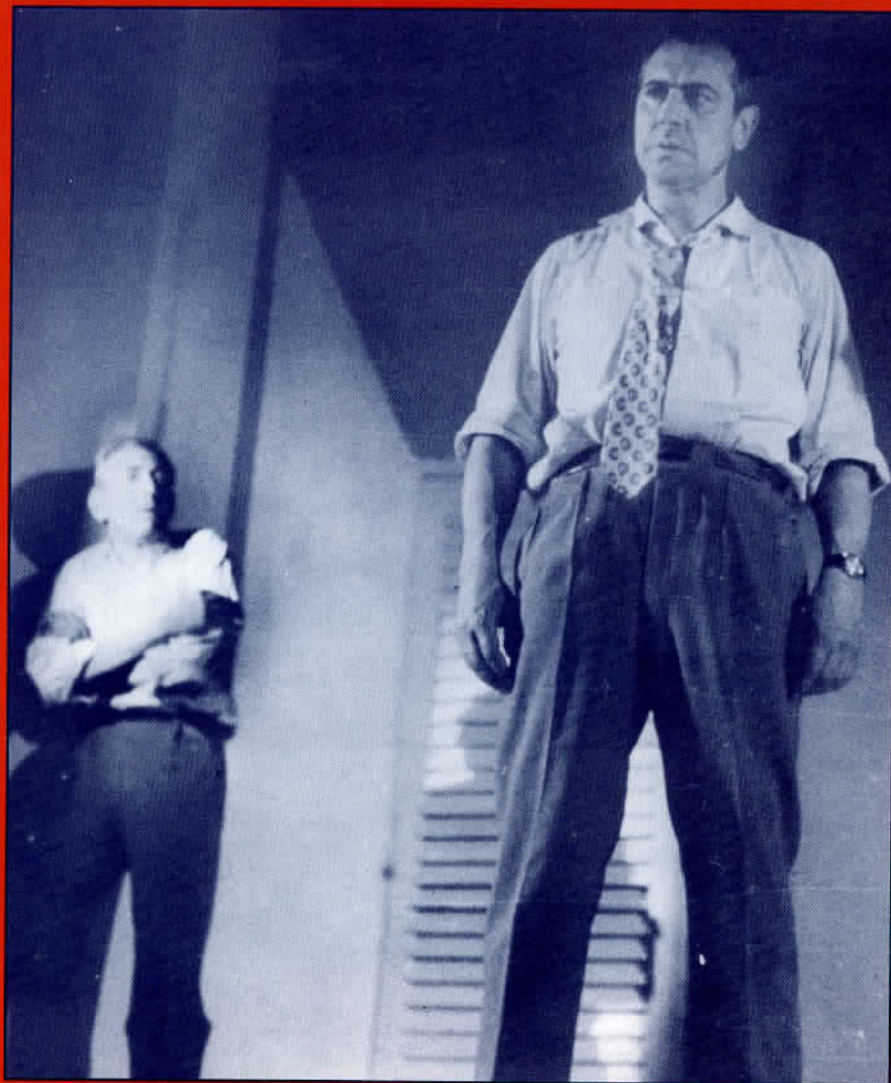
Y en los apartados 9 y 10:

"Lo social es una categoría superior a lo artístico. Preferiríamos vivir en un mundo justamente organizado y en el que no hubiera obras de arte, a vivir en otro injusto y florecido de excelentes obras artísticas.

Precisamente, la principal misión del arte, en el mundo injusto en que vivimos, consiste en transformarlo" (18).

Pero, insisto una vez más, el discurso teórico-intelectual chocaba con unas estructuras sociales, la mediación franquista, que impedían poner en práctica esas actuaciones. Había una brecha insalvable, que abortaba o desfiguraba, hasta casi hacer irreconocibles, los proyectos de incidir en la textura de los hechos sociales. La acción de una obra como *En la red* la tuvo que situar Sastre en Argelia, cuando la situación que quería investigar y representar tenía que ver con España y no con ese país. Cuando escribió *En la red*, en 1959, estaba preparando el PCE en España una huelga general y había muchas redadas. Sobre esa situación real, localizada en España, quiso escribir, pero, como no podía hacerlo, por motivos de censura, de manera directa y al tener que tomar unas distancias, el tema se hacía irreconocible, abstracto, perdiendo esa función investigadora-desveladora a

## FICHERO DE ESTRENOS



### “EN LA RED”

**Intérpretes:** Amparo Soler Leal, Magda Roger, Antonio Casas, Antonio Quelpo, Francisco Taure, Agustín González, Manuel Torremocha, Antonio Cobos, Juan Luis, Manuel Muñoz y Juanjo Seoane.

**Escenografía:** Javier Clavo.

**Dirección:** José Antonio Bardem.

Estrenada en el Teatro Recoletos, el 9 de marzo de 1961.





"Guillermo Tell tiene los ojos tristes": a la izquierda, su montaje japonés. A la derecha, en la versión ofrecida en Cagliari (Italia).



que se aludía arriba. El documento sobre una realidad concreta e identificable se vacía de contenido. En "Crónica de una marginación" me decía Sastre:

"Muchas veces, no solamente lo habrás visto en mi teatro, sino en el teatro de algún otro compañero, teníamos que situar las acciones de las obras en países extraños, en medios indeterminados. Lo hacíamos para enmascarar y para que la censura no prohibiera las obras. Eso habría que tenerlo en cuenta a la hora de hacer un juicio acerca de lo que se escribió en aquellos años. Porque si no, no se entendería por qué hacíamos esas cosas tan raras. Más tarde, *En la red* se hizo en Moscú y allí ya la acción la pusieron en Madrid. El título era *Madrid no duerme de noche*. Cuando me pidieron permiso para hacer esa transcripción dije: "Sí, porque justamente es lo que yo hubiera deseado hacer y no pude hacer en Madrid..." (19).

*La cornada*, escrita en 1959, fue estre-

nada por Adolfo Marsillach en 1960. Hizo un montaje experimental. "La calidad del trabajo —según Sastre— fue excelente. El 'éxito de público', poco". En "Cuadernos de Arte y Pensamiento", enero de 1960, escribió:

"Yo tengo la impresión de haber escrito el drama de una relación casi antropofágica: algo parecido a un cierto tratamiento del mito de Cronos-Saturno; un mito que, desdichadamente, encuentro vivo en esta sociedad" (20).

Estas referencias míticas tenían ahora la función de prevenir contra una lectura localista-anecdótica del drama. Porque Sastre había querido hacer una metáfora de las relaciones antropofágicas del capital con el trabajo a través del ejemplo de un insaciable apoderado y un desesperado torero que expone su vida en las plazas para enriquecer al apoderado. El drama tenía que ver con la Fiesta, pero —alertaba Sastre—:

"No es un 'documento' sobre la

Fiesta ni pretende ser un alegato contra sus 'malas costumbres', al estilo de los que se han realizado, sobre todo en el cine, por la purificación de las costumbres profesionales en el boxeo o en otros deportes. La intención de esta obra es, digamos, otra" (21).

Esa "otra cosa", las relaciones entre el capital y el trabajo en la España franquista, se fue perdiendo en el envoltorio castizo de la Fiesta. Y ello a pesar de que en varios pasajes se pretendía romper ese envoltorio. Así, pondré unos ejemplos, cuando los médicos de la plaza de toros recuerdan que los padres del torero José Alba "habían muerto en un bombardeo durante la guerra". O cuando Gabriela, la esposa de José Alba, le recrimina a Marcos, el apoderado, que esté jugando, por razones de lucro personal, con la vida de su marido. En un breve encuentro que tiene con el apoderado le dice Gabriela: "¿De dónde saca su dinero..., el coche que tiene a la puerta del hotel..., hasta el traje que lleva puesto? ¡De jugar con la vi-



da de José! ¡De jugar con la vida de todos!" (22). O cuando Pastor, el sobresaliente, en el último cuadro de la obra, desengañado del mundillo del toro, le espeta a Marcos que:

"Si se saca el dinero del hambre, tendrá que ser para ese hambre... sé por lo que he visto ya, que hay unos en esta vida que viven de 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... Y sé también, señor, que yo no soy de éstos..."

El fracaso de la obra, según Sastre, se debió a que no se llegó "a encontrar esa línea un tanto mágica en que el mundo de los toros fuera reconocido al mismo tiempo que fuera reconocida la metáfora más profunda" (23). Pero, ¿fue culpa exclusivamente del dramaturgo? ¿Qué permitiría hacer el sistema? ¿Hasta dónde se podía llegar? ¿De qué servía obedecer al sistema y no sobrepasar sus límites y adónde conducía desobedecer y sobrepasar esos límites? Quizá habría que plantearse el teatro de Sastre no en términos de su éxito o de su falta de éxito, sino como un ejemplo del escritor en tiempos de cólera dictatorial.

En 1960 preparó dos versiones de teatro extranjero, *El drama del mar*, de Ibsen, y *Los acreedores*, de Strindberg, y empezó *Oficio de tinieblas*. Acabada de escribir en 1960, no se permitió su estreno hasta 1967. (Desde 1961 hasta 1967 no se representó en los teatros profesionales ninguna obra suya). *Oficio de tinieblas* fue un intento de reflejar la "dolce vita" de los fascismos de distintos países que recalaban en España: los "pieds noirs" argelinos o los cubanos seguidores de Batista, todo un mundillo de la reacción que acogía en España el régimen franquista. Esos grupos fascistas recalaban en un país que era el único superviviente de los fascismos europeos. Ahora España se convertía en un lugar de encuentro de exotismos. Porque España era en Europa, ideológicamente, un espacio exótico.

Pero el interés de esta obra radica, fundamentalmente, en el abandono de la escritura fría, cuaresmática, que había utilizado Sastre hasta el momento. Se anticipa así el ensayo de lo que luego va a dar forma a las tragedias complejas. En 1962, es un dato muy significativo, empezó a es-



La foto corresponde a la versión de "Guillermo Tell" en Cagliari.

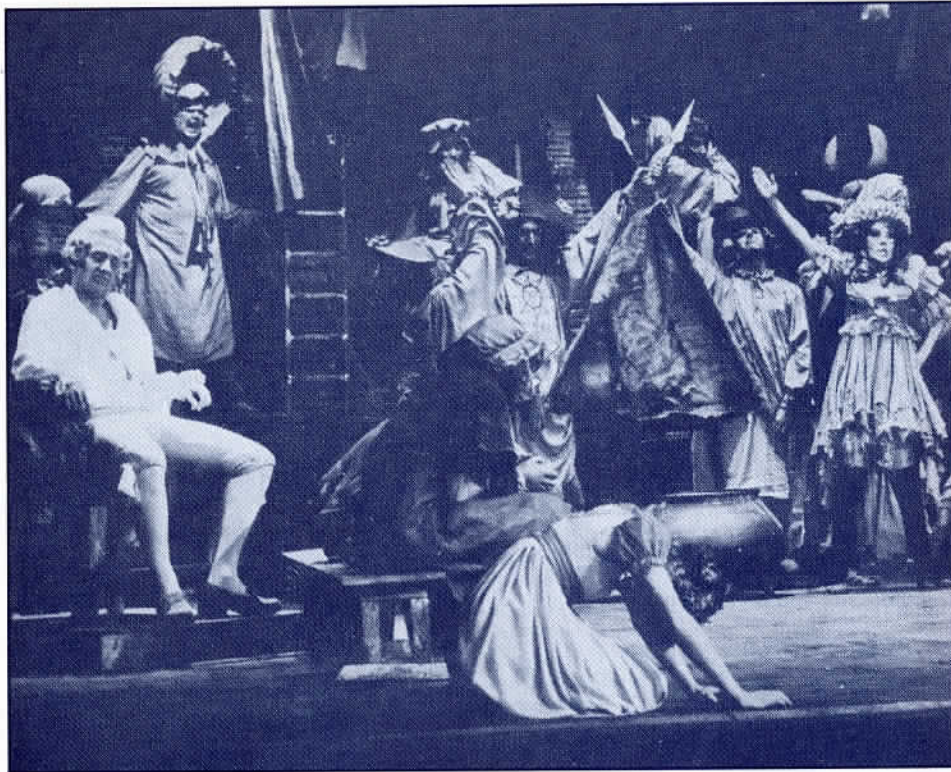
## “GUILLERMO TELL TIENE LOS OJOS TRISTES”

**Intérpretes:** Yolanda Monreal, Cándida Tena, Modesto Fernández, Jesús Sastre, Vicente Cuesta, Paco Heras, Juan J. Valverde, José E. Camacho, Jesús Alcaide, Emilio Hernández, Julio Reviriego, Fidel Almansa, Miguel A. Recarte, Paco Racionero, Clemente Aparicio y Juan A. García Núñez. Posteriormente al estreno se incorporaron, entre otros, Marcelo Rubal, Santiago Paredes, Ramiro Oliveros, Clemente Aparicio y Lorenzo Collado.

**Música:** Juan Llinas.

**Dirección:** Antonio Malonda.





Otra de las vertientes literarias de Sastre es la de sus adaptaciones de otros autores: arriba, el "Marat-Sade", de Peter Weiss. En las fotografías interiores, "Los acreedores", de Strimberg (izquierda), y "Rosas rojas para mí", de O'Casey (derecha).

cribir *La sangre y la ceniza*. Sastre, en "Crónica de una marginación", me explicaba que por esas fechas había llegado a la conclusión de que su teatro no sólo había encontrado dificultades con la censura sino también con el público. Cuando su teatro se representaba, me decía Sastre, por parte de:

"La gente antifascista siempre se producía un hecho muy emotivo la noche de los estrenos, pero 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..." (24).

Así las cosas, ya en *Oficio de tinieblas*, como después de partir de *La sangre y la ceniza*, quiso romper con esa frialdad "distanciadora", romper con el lenguaje y la estructura cuaresmática de su teatro anterior. La obra cuando se estrenó, en 1967, tuvo, a pesar de todo, poco éxito.

En 1962 escribió *El circulito de tiza*, cuya segunda parte se titulaba *Historia de una muñeca abandonada*. Fue un intento de teatro infantil con el que rendía un homenaje a Bertolt Brecht. Esta obra, que es un análisis, a partir de un texto de Brecht (que estaba basado en una obrita china de siglo XII), de la sociedad capitalista y de la lucha de clases. Sastre llegó a conseguir que su obra se representara fuera de España, con gran éxito. A Sastre le ha preocupado siempre el teatro infantil. En *El único hijo de Guillermo Tell* había escrito:

"Mi punto de vista es que el teatro para niños ha de ser un ejercicio para la vida real. Y también para que el punto de vista de este teatro ha de ser, en lo posible, el punto de vista de los niños, que, generalmente, es ignorado" (25).

Al alzarse el telón, en la *Historia de una muñeca abandonada*, aparecía un telón corto con estos versos de *El círculo de tiza caucasiense*, de Brecht:

"Las cosas pertenecen a quienes las mejoran: el niño, al corazón que lo ama, para que crezca bien; el coche al buen conductor que procura que no haya ningún accidente; el valle pertenece a quien lo trabaja para que nazcan de la tierra los mejores frutos".



Quería plantear Sastre en su obra la lucha de clases, enfrentando a una rica y a una pobre. La utilización del verso se explica porque condensan "la significación de los sentidos. A través de los versos parece que se puede producir una reducción de la palabra hasta términos muy esenciales, muy condensados, muy inteligibles. Con los versitos que empleo, por sencillos que sean, se logran una condensación sentimental e, incluso, ideológica de la prosa, por rica que fuera, no sería capaz de ofrecer" (26).

Al terminar la función, el director les dirigía estas palabras a los niños espectadores:

"Pensad lo que habéis visto  
y comentadlo los unos con los otros  
¡Yo no insisto,  
pero insistid vosotros!"

En esta obra para niños se había empeñado en "proponer una reflexión y ceder la palabra" (27).

NOTAS

(1) Domingo Pérez-Minik, prólogo a Alfonso Sastre, *Obras completas, I*, Madrid, Aguilar, 1967, p. xix.

(2) *Ibid.*, p. 722.

(3) *Ibid.*, p. 226.

(4) *Ibid.*, p. 227.

(5) *Ibid.*, p. 277.

(6) *Ibid.*, p. 277.

(7) Francisco Caudet: *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1984, p. 62.

(8) *Ibid.*, p. 172.

(9) Alfonso Sastre. *Anatomía del realismo*, 2.ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 18.

(10) Alfonso Sastre, *Obras completas, op. cit.*, p. 720.

(11) *Ibid.*, p. 721.

(12) Pérez-Minik en Alfonso Sastre, *Obras completas, op. cit.*, p. XXII.

(13) *Ibid.*, pp. 795-796.

(14) Francisco Caudet, *Crónica de una marginación, op. cit.*, p. 35.

(15) Alfonso Sastre: *Anatomía del realismo, op. cit.*, pp. 159-160.

(16) *Ibid.*, p. 162.

(17) Cfr. Francisco Caudet: *Crónica de una marginación, op. cit.*, p. 167.

(18) *Ibid.*, p. 167.

(19) *Ibid.*, pp. 52-53.

(20) Alfonso Sastre: *Obras completas, op. cit.*, p. 869.

(21) *Ibid.*, p. 869.

(22) *Ibid.*, p. 902.

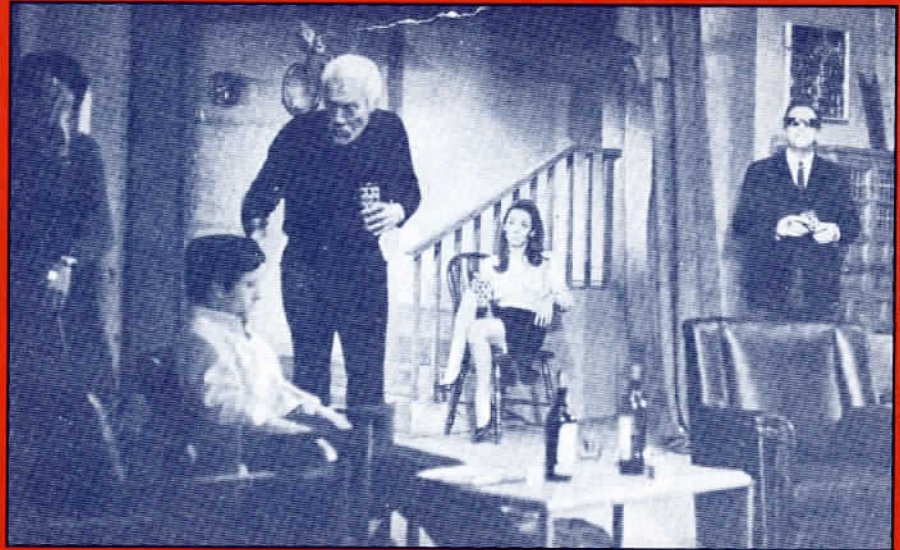
(23) Francisco Caudet: *Crónica de una marginación, op. cit.*, p. 54.

(24) *Ibid.*, p. 101.

(25) *Ibid.*, p. 92.

(26) *Ibid.*, p. 93.

(27) *Ibid.*, p. 91.



Arriba, un momento del estreno. Abajo, Alfonso Sastre en los ensayos de "Oficio de Tinieblas"

“OFICIO DE TINIEBLAS”

**Intérpretes:** Julia Martínez, Charo Soriano, Andrés Mejuto, Manuel Gallana, Javier Loyola y Roberto Llamas.

**Escenografía:** Santiago Ontañón.

**Dirección:** José María Pinto.

Estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid, el 8 de febrero de 1967.





Esquina de una muestra organizada en el Piccolo de Miraflores.



# LA TRAGEDIA COMPLEJA, EN SUS MEJORES REALIZACIONES

MAGDA RUGGERI MARCHETTI \*

**L**a insatisfacción, la permanente búsqueda de nuevas fórmulas dramáticas en pos de niveles artísticos más elevados, requisito indispensable para Sastre de una mayor eficacia como revulsivo social, son, sin duda, el fecundo motor del rico, variado y siempre dinámico periplo creador de este dramaturgo. Hacia la mitad de los años sesenta no se contenta ya con una simple puesta al día de la estética aristotélica, sino que intenta encontrar una forma nueva más allá de las posiciones del "realismo socialista" burocratizado, del existencialismo, del nihilismo y, por supuesto, del simple "arte por el arte". Nace así la "tragedia compleja" que se presenta como el paso evolutivo natural, síntesis y superación de las formas anteriores.

La premisa que sustenta esta necesidad es, según Sastre, la constatación de que en la sociedad de hoy la tragedia pura es ya ineficaz, pues la degradación imperante inmuniza al espectador contra ella, tornando lo trágico en cómico o irrisorio y la catarsis aristotélica no pasa de ser un fugaz y consumista excitante emocional sin otra secuela. Ya el esperpento significó un intento crispado de romper esta insensibilización generalizada, disolviendo la tragedia en lo grotesco. Sastre deseaba alejarse también del didactismo, que impregnaba el antitrágico de Brecht, para penetrar mejor las defensas

del espectador en el intento de sacudir su interior. Es así como propone su nueva fórmula, que teniendo siempre un "núcleo trágico" claro y perceptible por el espectador, debe en un primer momento presentarse a éste bajo otros ropajes, como un caballo de Troya adaptado a los tiempos, adquiriendo el conjunto lo que Sastre bautiza como una estructura "compleja".

No se trata, pues, de una reedición de la simple tragedia aristotélica, sino de una forma que hereda mucho del drama barroco español, del esperpento valleincliniano y su reinterpretación brechtiana, del teatro-documento (Weiss, Kipphardt). Ingrediente muy español en la realización práctica de esta nueva forma es el reconocimiento de que "en la comicidad de muchas situaciones reside lo más profundo e inalcanzable de la tragedia humana" (1), pero mucho menos popular en tierra proclive a ver místicos y brujas de hoguera es, en cambio, el proponer que no existen ni la vileza integral ni el "héroe puro", que guía el progreso social desde una perspectiva histórica superior. Así pues, los elementos básicos de que se vale el dramaturgo pueden resumirse en:

- Un héroe (individual o colectivo) "trágico-complejo" extraño, heroico-irrisorio, vulnerable, con altos componentes afectivos y por contraposición, no tragicómico, no grotesco, no antitrágico.
- Una alteración de signos trágicos

(identificadores) e irrisorios (distanciadores). En palabras del autor la receta sería: "Yo me río antes, y cuando usted alce su guardia para reírse conmigo, se va a encontrar con que le he contado —sí, a traición— la tragedia que usted hubiera rechazado, o incomprendido, planteada en los términos inalcanzables para usted de una conciencia no degradada en pugna con la degradación" (RC., p. 103).

Describe Sastre este planteamiento como "estética del boomerang" (2), que, escondiendo su intención con un primer rumbo inocuo y divertido, termina por golpear (identificación) al sorprendido espectador.

Para llevar a la práctica este programa, el autor debe alcanzar un delicado equilibrio entre los signos identificadores y distanciadores que configuran al héroe y al resto de los personajes en cada uno de los códigos de expresión teatral. Si, por una parte, el espectador no puede dejar de captar directamente la tensión dramática con que el propio autor ha vivido en su carne esos mismos problemas, los oportunos y frecuentes elementos de extrañamiento alejan constantemente el patetismo trágico. El fondo de referencia en que se mueve la obra es, pues, siempre trágico, pero los códigos de expresión discurren por tres niveles distintos: un nivel trágico (identificador), un nivel neutro (informativo, narrativo) y un nivel cómico-irrisorio (distanciador).

En tiempos de férrea censura la irreductible decisión de no aceptar recortes en sus obras forzó a Sastre a escribir un

\* Universidad de Bolonia.





La "Historia de una muñeca abandonada" es, seguramente, la pieza de Sastre más representada de todas. La montó Giohgio Strehler en el Piccolo Teatro de Milán en 1976 (fotos superiores). A la izquierda, otra puesta en escena de la obra en la plaza de Leiza (1981), representada por niños. Las dos fotografías inferiores corresponden a una versión realizada en la República Democrática Alemana.





teatro en el que se percibe la conciencia de no ser representado. El esfuerzo para convertir al lector en espectador hace adquirir a las acotaciones —que constituyen un tercio del total del texto (3)— una importancia básica proporcionando mediante ellas la escenografía y el conjunto de elementos alingüísticos precisos en cada código de significación. El carácter "complejo" de estas tragedias se manifiesta aquí en la aparente incongruencia entre los signos parciales del campo semántico de cada código. No parecen converger de la forma habitual, pues se superponen a menudo signos de tragicidad, dignidad, valentía, gravedad, por ejemplo, con los de comicidad, ridiculez, vulgaridad, irrisoriedad, etcétera. El sincronismo con que aparecen origina un signo global de tipo nuevo en el que podemos identificar precisamente el aspecto distintivo trágico-complejo, que confiere carácter a cada suceso y a toda la obra. Estas situaciones son muy frecuentes en ella y más raramente encontramos la tragicidad total y aún menos la comicidad pura. Nos atrevemos, pues, a afirmar que en el planteamiento del autor rige la proporcionalidad matemática entre "complejidad" y dispersión de los códigos de expresión teatral sincrónicos. Estimamos que las obras que el propio Sastre considera "tragedias complejas" responden con bastante exactitud al esquema que acabamos de exponer.

Podría argüirse que nos movemos muy en los linderos del género tragicómico, pero mientras en éste los elementos cómicos constituyen un diversivo yuxtapuesto al ambiente, en la tragedia compleja responden a una finalidad distanciadora al servicio de la eficacia del mensaje trágico. Así la dignidad y grandeza resultan aún más conmovedoras cuando proceden de la debilidad, irrisoriedad y vulnerabilidad del héroe. Por ejemplo, es arquetipo el cuadro XX de *El camarada oscuro*, en el que Ruperto enfermo, debilitado por la tortura, sangrando por la boca y sin un ojo, siente como la mayor ofensa, el tuteo de sus torturadores y protesta por ello. En contraste con la imagen de gran intelectual de la época, como lo fue realmente Miguel Servet, el personaje en *La sangre y la ceniza* sufre al mismo tiempo muchos achaques, viste ridículamente casi siempre y, aterrorizado, lanza tremendos gritos junto a toda clase de improperios contra sus verdugos, todo ello sin menoscabo alguno de su entereza y firmeza de convicciones. También es irrisorio el protagonista de *Crónicas romanas*, constituido por el minúsculo pueblo numantino enfrentado na-



63

## “EL CIRCULITO DE TIZA O HISTORIA DE UNA MUÑECA ABANDONADA”

*Título en italiano:* “La storia della bambola abbandonata”.

*Intérpretes:* Narcisa Bonati, Liana Casartelli, Agis Agostino de Berti, Ottavio Fanfani, Gianfranco Mauri y otros.

*Escenografía y vestuario:* Luciano Damiani.

*Dirección:* Giorgio Strehler.

Estrenada en el Piccolo Teatro de Milán en 1976.





*"La sangre y la ceniza" (la traducción escénica de la bibliografía de Miguel Servet) marca un cambio de rumbo en la trayectoria teatral de Sastre. La estrenó, mucho después de escrita, el colectivo El Búho en la sala Villarroel de Barcelona, lo que dio pie a la explosión de una bomba en el teatro. Las fotos recogen distintos momentos de aquel montaje.*

64





da menos que al imperio romano: hombres ignorantes, llenos de debilidades, resignados a su suerte pero llenos de rabia, bien lejos de los arquetipos épicos tan frecuentes en el tratamiento de episodios históricos de esta naturaleza. En *La taberna fantástica* el fondo trágico en que se desenvuelve la vida de los quinquilleiros, marginados por la sociedad, el drama del delito casual producido por un banal malentendido amplificado por el alcohol, se alejan del espectador que no puede evitar reír ante el aspecto de personajes como Rogelio y el Carburo, sus movimientos y sus diálogos:

"Rogelio el Estañador. (...) apunta hacia la puerta de la taberna y, después de varios intentos, consigue entrar (...). Se agarra a una jamba y trata de enfocar a Luis entornando los ojos (...). Se suelta de la jamba y da un bandazo sobre la mesa del Caco, que se asusta" (4).

"Juanito el Carburo. (...) lleva un gran casco rojo y negro, enormes gafas, guantes muy aparatosos con manoplas y un transistor funcionando a gran volumen. Parece un cosmonauta" (TF. p. 84).

Sin embargo, Sastre nos sumerge de nuevo en la tragicidad dedicando el quinto momento del epílogo a "La verdadera muerte de Rogelio el Estañador", en el que numerosas máscaras ("la amarilla del Hambre, la ciega y sin ojos de la Incultura, la crispada del Terror y el Sufriamiento, la hinchada de la Enfermedad, la morada del Frío" (TF. p. 137) matan a Rogelio.

## EL LENGUAJE

Aunque otros elementos multifuncionales como los anacronismos enriquecen especialmente alguna de estas obras, es, sobre todo, en la exploración y uso de las potencialidades plásticas del lenguaje donde el autor vuelca los mayores esfuerzos. En efecto, el código lingüístico es el que experimenta variaciones más profundas, adaptándose al nivel cultural que se supone a cada personaje, a su grupo étnico o a la época histórica proporcionando una gran fuerza y amenidad a los diálogos. Baste recordar el habla de un combatiente revolucionario poco ilustrado como Ruperto, de un quinqui como Rogelio o un intelectual como Miguel Servet que exhibe un dominio de los recursos retóricos de la lengua del tiempo no reñido con su peculiar campechanería. Seguramente es el héroe "trágico-complejo" por excelencia. En constante búsqueda de un lenguaje teatral satisfactorio, vivo, popular y sencillo, Sastre afirma: "La esclero-



65

## “LA SANGRE Y LA CENIZA”

**Intérpretes:** Juan Margallo, Gerardo Vera, Abel Vitón, Petra Martínez, Juan Antonio Díaz, Luis Matilla, Santiago Ramos y Pedro Ojesto.

**Dirección, escenografía, vestuario y música:** Colectivo de Teatro "El Búho".

Estrenada en la Sala Villarroel de Barcelona en febrero de 1977. Presentada en al Sala Cadarso de Madrid el 6 de diciembre de 1977.





66



Arriba, escena del montaje de "Tragedia fantástica de la gitana Celestina", realizada por el GAT de Hospitalet en 1985. A la derecha, versión de la misma obra de Luigi Squarzina en el Teatro di Roma (1979). Sobre estas líneas, el autor con Anna Maestri, la protagonista del espectáculo.





sis es una enfermedad del lenguaje y no su 'naturaleza' y, precisamente, las artes literarias y el teatro tienen mucho que hacer con 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 (...) (RC. pp. 222-223).

Rechaza, pues, todo acartonamiento del idioma en favor de un habla más vivaz, producto de la imaginación, pero en conexión estrecha con la realidad: "Para nosotros, el sentido de las palabras, 'se revela' (...) en los contextos, pero es obra de la relación entre la situación real (...) y el sistema lingüístico" (RC. pp. 224-225). No aboga por un teatro "reino de la palabra" y aún menos por un teatro afásico como el de los artaudianos, para concluir:

"Tentados, en ocasiones, por trasladar al teatro y a la literatura el rigor y univocidad del lenguaje científico (...) sin haber caído nunca, por fortuna, en la tentación de embellecer" el lenguaje del teatro con las adquisiciones de la poesía lírica, por ejemplo, o en esa otra, tan funesta, de transcribir tal como es el lenguaje 'corriente' (...) sólo muy recientemente estamos realizando experiencias (...) hacia un habla que pudiera considerarse específicamente teatral, satisfactoriamente relacionada con las demás hablas". (RC., pp. 226-227).

Las "Tragedias Complejas" se caracterizan, además, por el uso de una peculiar sintaxis entrecortada por numerosos incisos, presentando a menudo enteras sucesiones de cláusulas con escaso nexo causal y más bien relacionadas por la pura adyacencia temática. La consecuencia deliberada de este estilo, que nos parece evocador de muchas conversaciones tabernarias, es la de dispersar o disminuir la cohesión lógica del discurso, llegando, en ocasiones, al punto de perder el hilo del tema. Se encuentra esta sintaxis, sobre todo en *La sangre y la ceniza*, pero también en *Crónicas romanas*, *La taberna fantástica* y *El camarada oscuro*. Aunque los incisos pueden consistir en cualquier frase, algunos son especialmente frecuentes: "Si le parece; creo yo; que Dios confunda; digo yo; si llega el caso; por mejor decir; a mi modo de ver; yo me figuro; no es porque yo lo diga, etcétera". El efecto distanciador que consigue es notable, aligerando la dramaticidad del discurso y dando gracias al personaje que despierta simpatía en el espectador. No en vano aparece preferentemen-



67

## “TRAGEDIA FANTÁSTICA DE LA GITANA CELESTINA”

*Título en italiano:* "Celestina. Storia d'amore e di magia con qualche citazione dalla famosa tragicommedia di Calisto e Melibeia".

*Intérpretes:* Anna Maestri, Ivo Garrani, Lisa Gastoni y otros.

*Escenografía:* Emanuele Luzzati.

*Dirección:* Luigi Squarzina.

Estrenada por el Teatro di Roma en el Teatro Argentina, en abril de 1979.

### ● Estreno en España:

*Intérpretes:* María Josep Arendón, Miberva Álvarez, Teresa Vilardell, Inma Alcántara, Ester Formosa, Ramón Teixidor, Pere Vidal, Pepe Mirabete y Tomás Vila.

*Escenografía:* Alfons Flores.

*Dirección:* Enric Flores.

Estrenado por el Grupo d'Acció Teatral (GAT) de l'Hospitalet, el 30 de abril de 1985, en la Sala Villarroel de Barcelona.





*"Aholá no es de leil", escrita por Alfonso Sastre durante su estancia en Carabanchel, fue estrenada por El Gayo Vallecano en octubre del 79.*



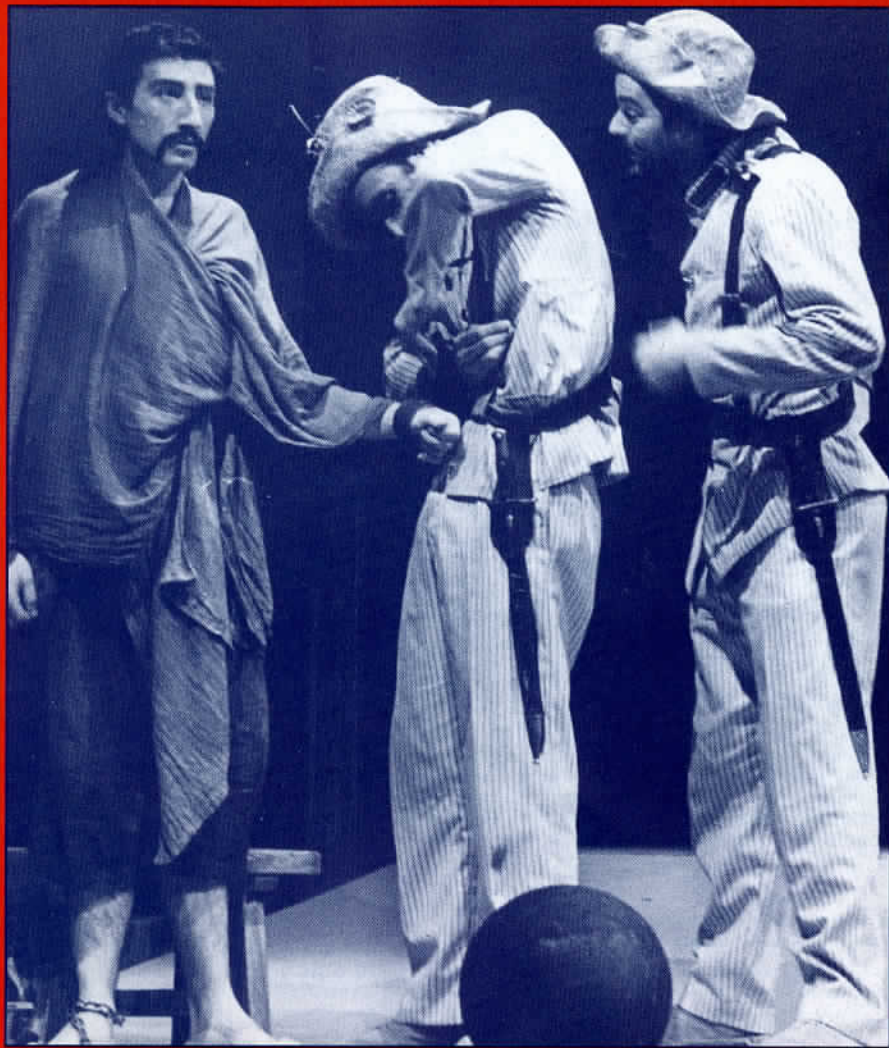


te en labios de los personajes positivos.

Sastre, que aun siendo un meticuloso escritor y director otorga amplia libertad al director de escena de "reducir el texto (...) de acoplar personajes, etcétera" (5), en lo referente al lenguaje, sin embargo, se muestra mucho menos dado a concesiones: "En esta obra hay varios deliberados galicismos. Ruego que sean respetados". Y es que para este autor, repetimos, el lenguaje tiene una importancia primordial, sobre todo en las "Tragedias Complejas". En este sentido son específicamente significativas *La sangre y la ceniza* y *Crónicas romanas*.

Los anacronismos, que tienen la obvia finalidad de explicitar paralelismo entre épocas y situaciones distintas, se utilizan también con una función distanciadora haciendo irrumpir signos actuales entre los propios de la época en que se ambienta la obra ("comunismo libertario, comunista, interpretación materialista e histórica, tortura eléctrica, Brigada de Investigación Criminal, micrófonos, fusilamientos, himnos nazis, saludos fascistas, megáfonos, bases, magnetofón, retransmitir, herjeía subversiva", SC., "micrófonos, comandos de liberación, ametralladoras, metralletas, papel, perseguir al rojo, terrorista, propaganda roja, conferencia de prensa, café, comisiones de trabajadores, huelgas, asambleas de esudiantes, escritos de protesta, vendedores de periódicos, caballeros del siglo XX, Pentágono, gemelos, arma de fuego, telescopio, napalm, bombas incendiarias, etcétera", CR.).

Como decíamos, la lengua tiene la plasticidad necesaria para adaptarse también a la extracción socio-cultural de cada personaje. En *Crónicas romanas* y en *La taberna fantástica* es la abundancia de dialectalismos la que contribuye en mayor medida a este fin: "tirar un viaje, canguis, menduna, chula, estamos caninos, chorceaba de buten, julai, al baste, pinreles, dar el queo, jundunares, chanelar, chamullo, macarra, gachí, apoquina, conchabados, abur, parranda, etcétera". En cambio, Miguel Servet, fuera de alguna expresión catalana para subrayar su origen, utiliza sólo un "canguis" como canguelo. En estas obras abundan también las palabras malsonantes. Su menor frecuencia en *La sangre y la ceniza* resalta, no obstante, en medio de los eruditos diálogos de la confrontación doctrinal y dialéctica. En la culta oratoria de Calvino unos pocos vocablos como "podenco, eructos" restallan con un efecto distanciador superior al que tendrían en boca de la soldadesca de Escipión. Servet, sin embargo, no empaña su categoría inte-



## “AHOLA NO ES DE LEIL”

**Intérpretes:** Miguel Gallardo, Miguel Zúñiga, Alfonso Asenjo, Antonio Chaperó, Mikel de Elguezábal, Laurita Palacios y Petra Martínez.

**Escenografía:** Álvaro Valencia.

**Música:** Luis Pastor y Luis Mendo.

**Dirección:** Juan Margallo.

Estrenada por la Compañía de El Gayo Vallecano, el 25 de octubre de 1979.





"Askatasuna". Alfonso Sastre escribió este texto por encargo de la Televisión sueca, que lo ofreció en 1974. Luego sería emitida también por las televisiones de otros países escandinavos.

lectual cuando se despacha con términos del calibre de "carajo, cabrón, hijo de la grandísima, etcétera", actualización no exagerada, después de todo, de las fuertes expresiones que empleó realmente en sus diatribas teológicas en latín, por ejemplo, contra el pontífice romano. El uso de diminutivos, a menudo rebuscados entre los poco convencionales, persigue el mismo efecto, a veces, para empujarse a un personaje. ("Escipioncillo, soldadete", CR.), a dar un tono ridículo a una escena ("viejita, compañerita, poquito, morenitas, mismito, fueguito", CR.). También lo hacen los sinónimos hilarantes ("jeta, morro" por cara; "pasta, vil metal, metal" por dinero; "poner la garra" por firmar, etcétera), las antífrasis ("apañados estamos", CR.) y los hipérbaton. Los preferidos son los de inversión del verbo y predicado nominal ("grito bélico es, sagrada es", CR.; "incomprensible es, imaginable es, acto social es, etcétera",

SC.), que, efectivamente, dan la mayor frecuencia estadística. Una interesante concentración de hipérbaton y disyunciones aparece en el cuadro XXI de *Crónicas romanas* (p. 399) para amplificar la atmósfera coral y trágica de la escena. En *El camarada oscuro* destaca la escasez y simplicidad de las figuras retóricas de los diálogos: se usan preferentemente palabras malsonantes, sinónimos de comicidad variable ("nacimiento" por nacimiento, "papel"/periódico, "guarra"/sucia, "habitáculo"/casa, "material"/momias, "cabezón"/testarudo, "perras"/dinero, "chino, comunacho, ñángara"/comunista, "palmar"/morir, "jeta"/nariz, "espadosnes"/militares, "pepinazos"/disparos, "tarugo"/deficiente, "la casco"/muero, "mucho tomate"/batalla intensa, "salí pitando"/escapó corriendo, "sacudir, zurrar"/pegar, "santería"/santoral, "coco"/cabeza, "franchute"/francés, "amolar"/molestasr, etcétera), dialectalismos

("abur, junando, castañas, pures, no he catado, chato, payo, de buten, diñame, cacho, manró, jalar, mollate, pava, naturaca, salir de naja", etcétera), nombres propios significativos ("Masa, Libertad, Sagrario San José Iglesias, Don Pedro el Cruel"), metaplasmas ("desmayaica, jodeer, fachista, aca...bo...se").

El lenguaje en manos de Sastre es un potente instrumento para expresar sus mensajes. En el siguiente ejemplo logra transmitir muy eficazmente su concepto del militarismo. La fuerza de la jerarquía militar surge del modo de transmitirse una información a través de ella, con refinamiento creciente dentro de la repetitividad básica modulada por variantes paralelísticas y conmutativas, hasta llegar a los jefes máximos. Los altos oficiales romanos usan a menudo en la obra el latín culto y entre ellos reina una campechanería que recuerda la filmografía bélica americana:



**SOLDADO.** (Sudando, fatigado, anhelante: casi no puede hablar.) El foso es cosa hecha, mi cabo.

**CABO.** ¡Ahora limpia la herramienta, perro, hasta que brille como el oro! (A un **SARGENTO**). El foso ha sido acabado, mi sargento.

**SARGENTO** (al **BRIGADA**). El foso acabóse, mi brigada.

**BRIGADA** (al **ALFÉREZ**). El foso fue terminado, mi alférez.

**ALFÉREZ** (al **TENIENTE**). El foso concluido es, teniente mío.

**TENIENTE** (al **CAPITÁN**). El foso ha sido cerrado en todo su perímetro, mi capitán.

**CAPITÁN** (al **COMANDANTE**). El foso ya fue estructurado en su totalidad, mi comandante.

**COMANDANTE** (al **TENIENTE CORONEL**). El foso ha sido brillantemente coronado por el éxito: finis coronat opus, mi teniente coronel.

**TENIENTE CORONEL** (al **CORONEL**). Sin novedad en el foso Emiliano, mi coronel.

**CORONEL** (a **CAYO MARIO**) ¡Ave, Cayo Mario! Foso habemus. (Luz sobre Polibio y Escipión).

**CAYO MARIO** (a **ESCIPIÓN**, llanamente). El foso es cosa hecha, Escipión. ¿Y ahora qué hacemos? (CR., p. 368).

Evidencia también que un chiste de un superior, aun mediocre, es siempre co-  
reado por los subordinados presentes:

**ESCIPIÓN:** Decid vuestra propuesta, que me interesa mucho después de este primer mes de andar cercados, cuando ya habréis empezado a sentir (humorístico) los primeros efectillos del llamado teorema de Escipión. (Los soldados ríen la humorada del general). ¡Ya oís, oh numantinos, la risa sana de mi ejército! (CR., p. 373)

Los insultos, a su vez, muestran el desprecio y mal trato hacia los soldados:

**GALBA** (al 1.º). Suelta ya, animal. ¿No dices que es urgente? (CR., p. 338);

**SARGENTO** (malhumorado). Desembucha ya de una vez, pedazo de animal, y te lo paso esta vez, pero a la próxima te doblo la imaginaria, por cernicalo (SC., p. 278).

El quiasmo es un ingenioso medio muy utilizado por Sastre para expresar el contraste entre puntos de vista opuestos. Así, por ejemplo, las posiciones de Teógenes y su interlocutor en el primer cuadro



71

## “TERRORS NOCTURNOS”

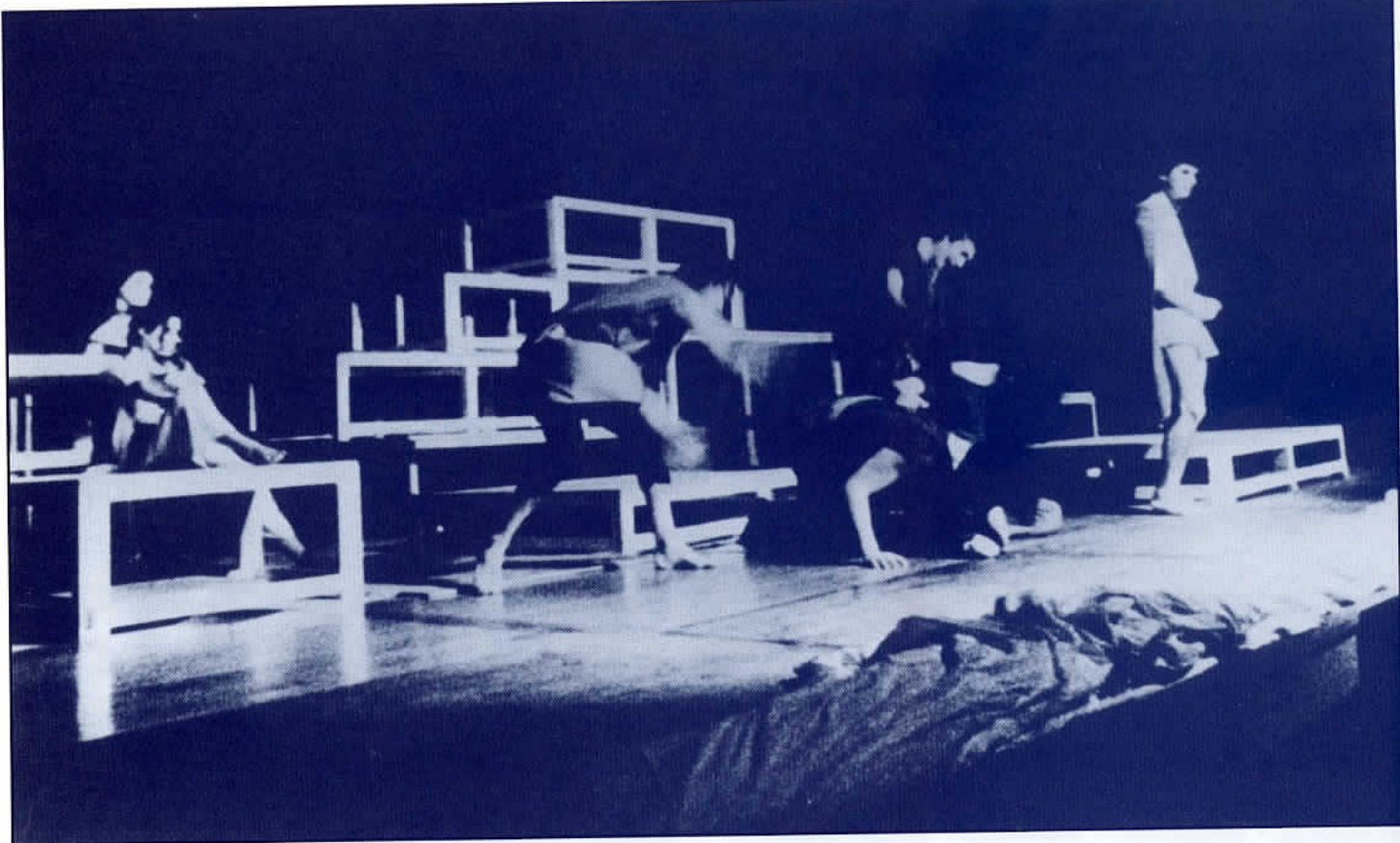
Espectáculo que engloba tres obras de Sastre: “Las cintas magnéticas”, “Frankenstein en Hortaleza” y “El vampiro de Uppsala”.

**Intérpretes:** Laura Navarrete, Ángel Amorós, Juan Bastida, Isabel Barceló, Francisco Paredes, Manolo Ortín y Resu Morales.

**Dirección:** César Oliva.

Estrenada por la Compañía Jullán Romea en el Teatro Romea de Murcia, el 12 de mayo de 1981.





Tres escenas del montaje de "Crónicas romanas", a cargo del Théâtre de l'Instant.



(I parte) de *Crónicas romanas* muestran su divergencia en dos intervenciones sucesivas:

T.: También así *se muere*; que es *vivir de rodillas*.

U.: Siempre vale más *vivir de rodillas* que *palmarla* de pie.

Pero aún es más brillante, en realidad, el quiasmo que se produce en la mente del espectador al evocarse deliberadamente la famosa frase de Dolores Ibárruri:

Es mejor *morir de pie* que *vivir de rodillas*

Siempre vale más *vivir de rodillas* que *palmarla* de pie.

La variante "palmarla" añade, además, un efecto distanciador. Ciertamente, el autor tiene predilección por este tipo de juegos mentales, pudiéndose encontrar más ejemplos: la frase "A ver qué astilla sales, sacada de ese palo" (CR., p. 315) forma un quiasmo con el conocido refrán "de tal palo, tal astilla".

Sastre, según hemos visto, concede al lenguaje un protagonismo de primer plano, pero, cuando se trata de ponerlo al servicio de la comicidad distanciadora, es indudable que se recrea en la tarea y puede hacerle alcanzar, en ocasiones, cotas notables. Así en el cuadro 12 de *El camarada oscuro* cuando Ruperto, infiltrado como espía en zona nacionalista, se encuentra en la dramática circunstancia de estar a punto de ser descubierto, sus esfuerzos miméticos se tornan hábilmente en ocasión de alejar nuevamente la tragedia. En su conversación pronuncia tres jaculatorias ("Ave María Purísima, sin pecado concebida; viva Jesús Sacramentado"), once expresiones del 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 de rojo ayer, ¡Por el Imperio hacia Dios!, ¡En España empieza a amanecer!"), un motivo carlista ("¡Por Dios, por la Patria y el Rey!"), un dialectalismo ("naturaca"), y usa un nombre significativo: "Sagrario San José Iglesias". Aparecen, además, doce palabras malsonantes: ("coño, no me jodas, maricas, hijos de puta, cabrito, hijoputez, me jode, cerdo, carajo, te jodo"), dos sinónimos hilarantes ("oso moscovita, tarugos con fusil"), y un proverbio ("A cada cerdo le llega su San Martín"). Excepcionalmente, aquí también las acotaciones hacen converger hacia la comicidad al otro código no lingüístico copresente en el cuadro que es el gestual, del que citamos: "Lleva torpemente una mula vieja; saludo fas-



## “CRÓNICAS ROMANAS”

*Título en francés:* "Chroniques romaines".

*Intérpretes:* Marie-Noëlle Diboues, Béatrice Godicheau, Françoise Le Treut, Elisabeth Paugam, Guy Abgrall, Jean-Yves Gourves, Charles Guinamant, François Le Gallou, Michael Liard y Bernard Lottl.

*Escenografía:* Gérard Le Page.

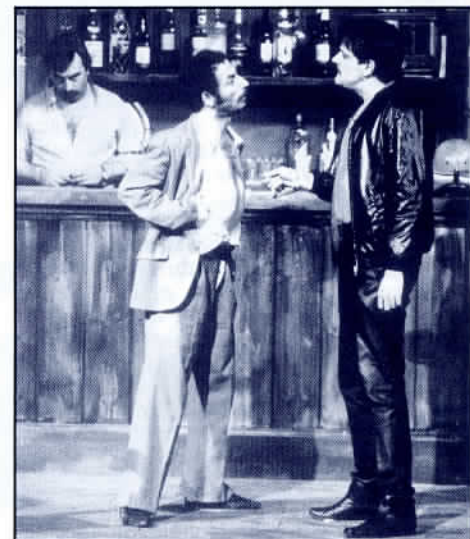
*Dirección:* Bernard Lottl.

Presentada por la Compañía Théâtre de l'Instant en el Festival de Avignon de 1981.





*"La taberna fantástica" es, por ahora, el último estreno de Alfonso Sastre. Un éxito que le valió el Premio Nacional de Teatro en 1986. Un éxito también para Gerardo Malla (el director) y Rafael Alvarez, "El Brujo", en su papel de "El Rojo".*





cista, se santigua, tragando saliva, con un rugido, está perdiendo los nervios", etcétera, y así hasta un total de treinta indicaciones gestuales. Pero la tragedia sigue latiendo subterráneamente y el boomerang vuelve: Ruperto pierde el control de sí mismo, se le descubre y se le fusila, aunque, con la prisa y confusión de las ejecuciones, queda herido superficialmente dándosele por muerto.

Como decíamos al comienzo, el resultado perseguido mediante la introducción de aspectos distanciadores en la obra es el de producir una purificación en dos fases: en la primera, sólo tras burlar las defensas del espectador, se llega a un momento de catarsis propiamente dicha que conmociona su efectividad, para llegar a una segunda de reflexión y toma de conciencia. La dualidad de función de los elementos extrañadores es la de distanciar y aproximar al mismo tiempo, provocando con ello una respuesta intelectual más allá del horror y la piedad suscitados en la primera fase. Este tipo de catarsis es el único que Sastre considera válido y, como puede verse, se basa en la utilización de unos efectos más complejos que en la aristotélica.

#### NOTAS

(1) Alfonso Sastre: *La revolución y la crítica de la cultura* (Barcelona, México, Grijalbo, 1970), p. 103. En adelante citaremos dicho texto con la sigla RC.

(2) A este propósito, véanse también Farris Anderson, "Sastre on Brecht: The Dialectics of Revolutionary Theatre", *Comparative Drama*, 3, núm 4 (invierno de 1969-70), p. 293; Magda Ruggeri Marchetti, *Il Teatro di Alfonso Sastre* (Roma, Bulzoni, 1975), pp. 261-262, e "Introducción a Alfonso Sastre, Impegno político e purezza estetica", *Il contesto*, núm. 1 (enero de 1977), p. 149.

(3) Magda Ruggeri Marchetti: *La "tragedia compleja: bases teóricas y realización en los dramas inéditos de Alfonso Sastre"*, "Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas", Toronto, 1980, pp. 645-649.

(4) Alfonso Sastre: *La taberna fantástica*, ed. de Mariano de Paco, Universidad de Murcia, 1983, p. 60. En adelante citaremos dicho texto con la sigla TF.

(5) Alfonso Sastre: *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*, ed. de Magda Ruggeri Marchetti, Cátedra, 1979, p. 140. En adelante citaremos dicho texto con las siglas SC. y CR. para una y otra obra, respectivamente.

## FICHERO DE ESTRENOS



75

### “LA TABERNA FANTÁSTICA”

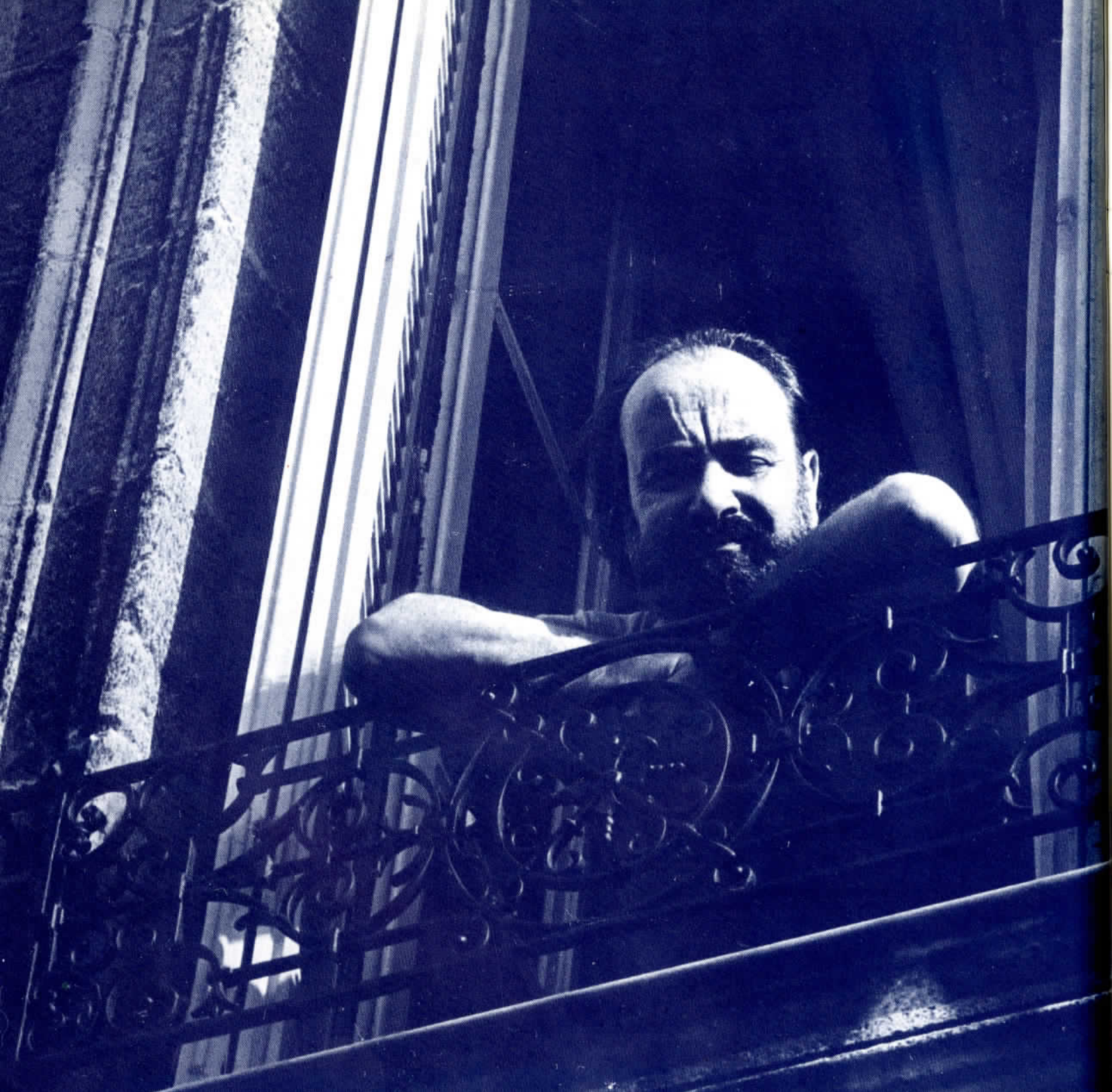
**Intérpretes:** Eduardo Mac Gregor, Rafael Álvarez "El Brujo", José Manuel Mora, Vicente Cuesta, Mauro Muñiz, Rafael Díaz, Avelino Cánovas, Carlos Marcet, Ramón Durán, Enrique Navarro, Concha Rabal, Fulgencio Saturno y Francis García.

**Escenografía:** Rafael-Palmero-Dorremocha.

**Dirección:** Gerardo Malla.

Estrenada en la Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes, el 23 de septiembre de 1985.







# ESCRITO EN LOS OCHENTA

ALFONSO SASTRE

**E**

n los ochenta" y no "a los ochenta", pues ando tan sólo por los sesenta de mi vida —y ya es mucho decir—, y de lo que voy a tratar brevemente es de lo que estoy escribiendo para el teatro *durante estos años ochenta*: del teatro y sólo incidentalmente de alguna otra cosa,

pues estas notas tienen como destino la revista EL PÚBLICO, que está en el trance de preparar un monográfico que ha de versar sobre mi obra teatral, y pensé que podría tratar yo mismo este tramo durante el cual he escrito algunas obras que permanecen inéditas aún.

Obras, pues, generalmente desconocidas, y no es que las anteriores lo sean demasiado. Muchas veces las cosas van de tal modo en mi vida que dudo de haber escrito algo más que *Escuadra hacia la muerte*, *La mordaza* y acaso *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. Allá va, pues, sin más largos preámbulos.

Estos años últimos que van transcurriendo son los de mi residencia en Euskadi, país en el que decidimos vivir ya desde los últimos años de la década anterior, y en el que he seguido escribiendo merced a mi ya bastante contrastada condición de corredor de fondo. ¿Y qué está sucediendo aquí con la postulada línea de una tragedia compleja en el teatro? Miro a lo que he hecho y a lo que pienso hacer, y veo que el experimento "trágico-complejo" es, como tantas veces ha su-

cedido con mis proposiciones, por lo menos algo en suspenso, porque no se han dado las condiciones para convertirlo en una práctica. Cuando se hizo *La sangre y la ceniza*, por la condición forzosamente reducida de la prueba. Cuando se hizo *Terrores nocturnos* y luego *La taberna fantástica*, sencillamente por la condición decididamente no trágica de aquella y muy dudosa de *La taberna*, en la que falta una cierta grandeza y/o voluntad en el héroe para liberarse de las horribles condiciones en que viven él y sus colegas mercheros y los otros marginados de su vecindad, sin las cuales (grandeza y/o voluntad, que mi quinquillero no puede ni soñar) no puede hablarse en términos de tragedia. Ésta es una reflexión posterior por mi parte, ya que en muchas ocasiones he aceptado y quizás postulado la condición trágica de esa obra, aunque nada más haya sido para liberarla de la sospecha de ser un sainete, género que, ya desde don Ramón de la Cruz, admite muertes y catástrofes en escena (recuérdese el "Manolo" del autor que acabo de citar).

También me hizo pensar de nuevo en ese concepto que hace años puse en circulación —en los pequeños circuitos en los que nos movemos nosotros, nuestros críticos y los profesores que trabajan sobre estas materias— la discusión que se planteó durante un symposium en la San Diego State University (1987) sobre si la obra *Jenofa Juncal, la roja gitana del Monte Jaizkibel* era o no una tragedia "compleja". Su estrecho parentesco con

mis obras terrorífico-fantástico-misteriosas me inclinaba a ahorrarnos ese debate por el procedimiento de colocarla en ese lugar más jocundo, lúdico y libertario, pero también había que considerar que Jenofa es un personaje muy fuerte y negador trágico de la sociedad de los hombres en la que sufrió —gitana y mujer, nada menos— la humillación de ser violada por un funcionario armado del Sistema. Tragedia, pues, digo ahora, y compleja, sí, y además, además, una de mis empresas terrorífico-fantásticas. (Esto está todavía mucho más claro en otra obra, hermana de ésta: la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*).

## UNA BREVE DIGRESIÓN SOBRE EL TRABAJO NO TEATRAL EN ESTOS AÑOS

Es en el año 1980 cuando apareció *Lumpen, marginación y jerigonza*. También aquel año grabé con Francisco Caudet lo que después fue el libro *Crónica de una marginación*. En el 81 terminé la novela —o el tricuento— *El lugar del crimen*, que se publicó en el año siguiente. Años, además, de artículos y breves ensayos que he ido publicando; y en el 86, con la idea que tuvo José María Forqué de hacer una serie para TVE sobre temas míos del terror fantástico (y que se hubiera titulado igual que aquel libro cuyo título robé a don José Cadalso, con la añadidura de un artículo *Las noches lúgubres*), escribí un "Frankenstein", y otros guiones



y argumentos en el año siguiente. (El proyecto no fue aceptado, pero sí una serie sobre Servet que, cuando escribo, está en proceso de montaje y que llevará el título de mi drama *La sangre y la ceniza*). Por fin, en el año todavía en curso, he escrito un libro de relatos que titulo *Historias de nada*, y que permanece inédito. Pero volvamos al teatro, y dediquemos la mayor atención, que en eso estamos.

## LOS DRAMAS PENÚLTIMOS

Empezó la década con una atención para los niños, cosa poco frecuente en mi obra, aunque la experiencia europea de la *Historia de una muñeca abandonada* había sido muy feliz. De esta obrita nueva —nueva entonces y nueva ahora porque es casi generalmente desconocida— puedo recordar ahora que mi intención fue ver la hazaña (que no la tragedia, como en la obra "para adultos") de Guillermo Tell desde el punto de vista de su hijo, y revelar los contenidos altamente reaccionarios en su vida cotidiana y cultural de algunos líderes públicamente progresistas y liberadores.

Entre los años 82 y 83 escribí *Jenofa Juncal, la roja gitana del Monte Jaizkibel*, de la que ya he hablado unos párrafos atrás, y en el mismo 1983 hice otros dos textos para el teatro, uno que creo muy gracioso y otro que considero seriamente interesante en función de su tema. Una reciente edición de esta obra por la Universidad de Murcia hace de este drama —titulado *Los hombres y sus sombras*— algo más que un sueño habido en lo recóndito de nuestra interioridad y expresado en una cuartillas que uno guarda donde mejor le caben. El texto gracioso sí que está fuera de cualquier preocupación trágica y también es ajeno al mundo fascinante del terror fantástico. Vaya bien lo que digo para ilustrar una vez más, por si ello hacia falta, mi insumisión incluso a mis propios proyectos y solicitudes más urgentes. En este caso estamos ante una versión que hice, sobre una traducción del texto inglés que realizó mi hermano José para una edición de obras escogidas de Oscar Wilde, de la comedia de este autor *La importancia de llamarse Ernesto*, y la versión está pensada para un teatro musical, con cantables propios de una opereta. Esta obra es también, y quizá sobre todo, un homenaje a mi admirado escritor Wilde, en los albores (como suele decirse) del cumplimiento de los cien años de su muerte, y se titula *Búnbury*, que es el nombre de su personaje imaginario. Todavía no tiene música ni sé



quién podría hacerla, pero se la merece y ojalá la tenga para los años venideros, cuando se conmemore, con la admiración que su figura merece, la defunción de este hombre que padeció los más atroces sufrimientos, infligidos por una sociedad miserable que lo condujo a la cárcel, a la desesperación, a la soledad y, definitivamente, a una muerte desolada y lejana.

El texto "importante" tampoco sé si es una tragedia o varias tragedias o ninguna tragedia. Sus agonistas aparecen —salvo alguno que no hace, por sí solo, una tragedia inconscientemente sometidos a una opresión por medio de la cual sus contornos humanos van diluyéndose y oscureciéndose mientras su ficha policiaco-administrativa adquiere un terrible esplendor. Lo que fue al principio una especie de sombra informática de cada individuo, identificativa a efectos de su vida social y de su relación con las instituciones, o sea, una proyección de la realidad del ciudadano en una especie de albergue de esas sombras, al servicio de la "seguridad ciudadana", se convierte en la verdadera realidad, y en esa medida nosotros acabamos siendo las sombras, las proyecciones, de aquella realidad policiaca. Toni Negri ha contado hace poco que él ha terminado siendo un asesino de Aldo Moro porque como tal figura en los ordenadores del Superestado policial (esta última expresión es mía: no recuerdo las palabras que él empleaba para contar su... sombría situación). Nadie me diga que no es éste un gran tema para una obra teatral de nuestro tiempo. También estoy seguro de que esta obra tiene pocas posibilidades de ser montada, hoy por hoy.

¿Tragedia completa, por fin, la obra que acabé durante el año siguiente, 1984? Tampoco es, desde luego, una obra que pueda servir como modelo en esa línea, y se va abriendo paso en mí la idea de que aquel proyecto forma parte de una sustancia que no viene siendo determinante y envolvente de lo que voy escribiendo en estos años. Serán quizá tragedias complejas, pero no parecen serlo en estricto sentido como lo fueron *La sangre y la ceniza* o las *Crónicas romanas*. Esta, escrita en el 84, se titula *El viaje infinito de Sancho Panza*, y es un "Quijote" en el que Sancho es el loco de la película, digámoslo así. Hay una edición bilingüe, en español e italiano, editada en Italia, lo cual quiere decir que en el solar ibérico es perfectamente desconocida, "como debe ser".

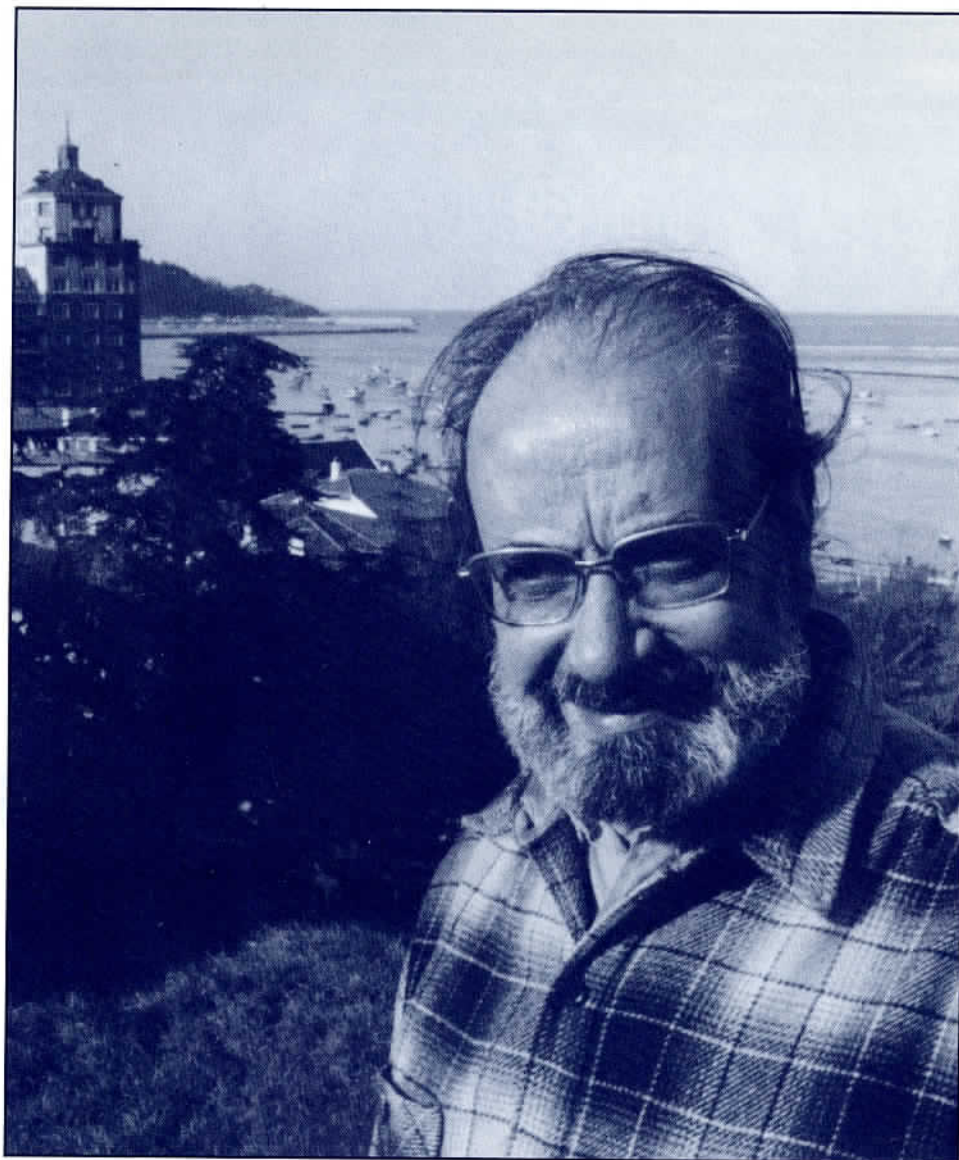
Ese mismo año de 1984 hice para el teatro —qué ilusiones las de uno— un divertimento que se titula *El cuento de la*



*Reforma*, y que tampoco se estrenará. Como estilo, va de musical con sus cantables (y también, como los de *Búnbury*, todavía sin música), y su acción sucede durante una semana en la que un albañil (que no tiene nada que ver con el que fue conocido como "el cura Paco" durante el franquismo) acude llamado por la dueña de un piso (que no tiene nada que ver con Pina López Gay) para efectuar unas reformas en aquel apartamento. Obra satírica sobre la "reforma política", para abreviar nuestro informe. Pero, sobre todo, ese año empecé a escribir la obra que habría de titularse *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por E. T. A. Hoffmann*.

Yo, mire usted, estoy muy contento de haber escrito una obra como ésta, que acabé en julio del 85. Trata de la vejez, pero también de otras muchas cosas y es una oferta para que unas gentes de talento hagan algo grande con este texto sobre un escenario. Desde luego nada —ni representación ni edición— ha sucedido todavía, aunque hay proyectos explícitos de proceder con el debido entusiasmo a ponerla en escena: uno, es de Giorgio Strehler, que me lo ha dicho en una carta reciente, y, otra, de Gerardo Malla, que fue —como se sabe— el entusiasta director de una obra que durante aquel mismo año 85 salió de las sombras (previa una edición universitaria murciana) y tuvo el éxito grande que pocas veces llega: *La taberna fantástica*, que se estrenó en septiembre de aquel mismo año en Madrid.

Dos palabras más, antes de seguir, sobre una especie de "Kant" pretendidamente "hoffmanniano". La ocurrencia más importante de la obra —después de haber tenido la de hacerla mientras leía o releía, años antes, un texto no demasiado conocido de Thomas de Quincey, y que se titula precisamente *Los últimos días de Emmanuel Kant*—, fue la de enlazar las figuras de Kant y de Hoffmann, basándose tan sólo en el hecho de que ambos nacieron en Königsberg (hoy Kaliningrado), pues ellos nunca se encontraron, para lo cual hubo por lo menos dos razones: la diferencia de edades y la condición sedentaria de uno y viajera del otro. A este respecto, tengo dudas sobre que el tratamiento sea muy hoffmanniano —se trata de que Hoffmann cuenta la historia, en medio de la alcoholemia convencional, homenaje burlón al tópico de Ofenbach— en el sentido de que en mi obra falta cierto carácter burlón y chispeante, propio del estilo de Hoffmann en sus cuentos. Creo que ha sido Bachelard quien mejor ha anotado este parentesco del alcohol de Hoffmann con el fuego, para contraponerlo al agua pantanosa de los



Alfonso Sastre en su residencia actual, con el fondo de la bahía de Fuenterrabía.

alcoholes de Poe. Cierta estilo en la puesta en escena podría resolver este asunto, pues yo no me decido —una vez incorporados autómatas y pesadillas— a hoffmannizar más el texto con aspectos chispeantes que no le vendrían nada bien a mi cuento.

Un hombre ilustre e inteligentísimo que envejece, balbucea, no coordina y muere. Una historia patética, quién va a negarlo. ¿Pero una tragedia en este sentido estético? La tragedia que es la vida, bueno, sí, pero no era eso lo que nosotros he-

mos considerado como "una tragedia", en el sentido de que aquí tendría que haber —para serlo— una voluntad (cierto que efímera e irrisoria) contra la vejez y contra la muerte. Batalla perdida pero batalla al fin, y no este cansino y aterrorizado caminar hacia la extinción en el marco de una especie de resignación inconsciente. Temas para discutirlos un día, si alguien llega a creer que merecen la pena.

Poco da uno para el teatro durante los dos años siguientes: 86 y 87. Una obrilla





que es un suspiro (si dura dos minutos ya será mucho) y que se titula *Nada*, y una obra para la lucha contra la tortura: *Detrás de algunas puertas o la columna infame*. Un pequeño panfleto contra la tortura, con un aire didáctico y lateral, en el que incluí una obrita escrita en el 82, *Aventura en Euskadi*. Estoy hablando siempre de materiales inéditos.

También lo es, claro, el del drama que he escrito este mismo año en California. ¿No he dicho ya algo de este drama también generalmente desconocido? Lo diré ahora para terminar estas notas, cuyo carácter es casi meramente informativo: *Revelaciones inesperadas sobre Moisés*. Grandes horrores suceden y no pocas risas han de producirse, creo yo, cuando se represente. También aquí —y la cosa se pone grave para la tragedia “compleja”— dudo mucho, a pesar de que es una carnicería (sin llegar a los detalles macabros de un *Tito Andrónico*, desde luego) de que esta obra sea “una tragedia”... ni aún postulando para ella esa complejidad con la que el área de lo trágico queda ampliada sin dejar de postular sus diferencias con la tragicomedia, el esperpento y los grotescos de las diferentes familias, desde la italiana a la porteña pasando por Ghelderode.

¿El resumen sería el de una crisis en mi programa de los sesenta para una “tragedia compleja”? La crisis consistiría, precisamente, en la muy secundaria importancia que yo le doy ahora, dentro de mí, a un debate como éste, y en la poca presencia —o ninguna— de este programa en mi imaginación cuando algo se moviliza dentro de mí para escribir algo destinado al teatro.

Reseño de este modo lo que no es más que un momento, aunque no quede ya tiempo para otros muchos. ¡Quién sabe! Contra la hipótesis de un oscurecimiento del proyecto “tragedia compleja” está la idea de que mi próxima obra seguramente sí va a serlo: *Demasiado tarde para Filoctetes*, una obra basada en Sófocles. En cuanto al otro proyecto —el Lope de Agirre que, a veces, he soñado hacer, fascinado (como tantísimos escritores y algún director de cine) por el personaje—, todavía no es más que una nebulosa y un título: *La masacre marañona*. También es el proyecto de escribir algo contra la verbena del Quinto Centenario. ¿Pero una tragedia? Cualquiera sabe, y tampoco me preocupa demasiado, sin que ello signifique mi abandono del proyecto de hacer, en el teatro, una gran afirmación de nuestra dignidad, como seres humanos embarcados —¿quién dijo eso?— en una tremenda aventura.



Alfonso Sastre con su esposa, Eva Forest, durante su estancia reciente en el Festival Iberoamericano de Cádiz.



# LAS OBRAS COMPLETAS DE ALFONSO SASTRE

## OBRAS PARA EL TEATRO

- (El año es el de su terminación)
- Comedia sonámbula (1945).
  - Uranio 235 (1946).
  - Cargamento de sueños (1946).
  - Prólogo patético (1950).
  - El cubo de la basura (1951).
  - Escuadra hacia la muerte (1952).
  - El pan de todos (1953).
  - La mordaza (1954).
  - Tierra roja (1954).
  - Ana Kleiber (1955).
  - La sangre de Dios (1955).
  - Muerte en el barrio (1955).
  - Guillermo Tell tiene los ojos tristes (1955).
  - El cuervo (1956).
  - Asalto nocturno (1959).
  - En la red (1959).
  - La cornada (1959).
  - Oficio de tinieblas (1962).
  - El circulito de tiza o historia de una muñeca abandonada (1962).
  - M. S. V. o la sangre y la ceniza (1965).
  - El banquete (1965. Inédita).
  - La taberna fantástica (1966).
  - Crónicas romanas (1968).
  - Melodrama (1969).
  - Ejercicios de terror (1970).
  - Askatasuna! (1971).
  - Las cintas magnéticas (1971).
  - El camarada oscuro (1972).
  - Ahola no es de leil (1975).
  - Tragedia fantástica de la gitana Celestina (1978).
  - Análisis espectral de un comando al servicio de la revolución proletaria (1978).
  - Las guitarras de la vieja Izaskun (1979. Inédita).
  - El hijo único de Guillermo Tell (1980).
  - Aventura en Euskadi (1982. Inédita).
  - Los hombres y sus sombras (1983).
  - Jenofa Juncal, la roja gitana del Monte kaizkibel (1983).
  - El viaje infinito de Sancho Panza (1984).
  - El cuento de la reforma (1984. Inédita).

- Los últimos días de Emmanuel Kant contados por E. T. A. Hoffmann (1985. Inédita).
- La columna infame (1986. Inédita).
- Revelaciones inesperadas sobre Moisés (1988. Inédita).

## ADAPTACIONES DE OTROS AUTORES

- El cobarde (trad. de Lenormand. Texto perdido. 1950).
- El tiempo es un sueño (Id. 1951).
- Medea (Eurípides. 1958).
- La dama del mar (Ibsen. 1960).
- Los acreedores (Strindberg. 1962).
- Mulato (Langston Hughes... 1963).
- Marat-Sade (Peter Weiss. 1966).
- Huis clos (Jean Paul Sartre. 1967).
- La puta respetuosa (Id. 1967).
- Las moscas (Id. 1968).
- Los secuestrados de Altona (Id. 1968).
- Muertos sin sepultura (Id. 1968).
- Las troyanas (Id. 1968).
- Rosas rojas para mí (O'Casey. 1969).
- Trotsky en el exilio (Weiss-Sorozábal. 1969).
- Liolà (Pirandello-Calamai. 1970. Inédita).
- Mockinpott (Weiss-Sorozábal. 1970).
- Noche de huéspedes (Id. 1970).
- El seguro (Id. 1970).
- Asalto a una ciudad (Lope de Vega. 1971).
- Hölderlin (Weiss-Sorozábal. 1972).
- Historia de Woyzeck (Georg Büchner. 1972. Inédita).
- ¡Irlanda, Irlanda! (La sombra de un guerrillero) (O'Casey. 1973. Inédita).
- Búnbury (Oscar Wilde. 1983. Inédita).

## OBRAS TEÓRICAS. Año de su terminación.

- Drama y sociedad (1956).
- Anatomía del realismo (1963).

- La revolución y la crítica de la cultura (1969).
- Crítica de la imaginación (1976).
- Lumpen, marginación y jergonça (1979).
- Escrito en Euskadi (1982).
- ¿Dónde estoy? (Inédita).
- Prolegómenos a un teatro del porvenir. (Inédita).
- Del diario de un autor teatral (artículos). (Inédita).
- Entre Hondarribia y Madrid (artículos). (Inédito).
- Crónica de una marginación (colaboración con Francisco Caudet). (1982).

## OBRAS NARRATIVAS

- El Paralelo 38 (1958).
- Las noches lúgubres (1963).
- Flores rojas para Miguel Servet (1964).
- El lugar del crimen (1981).
- Historias de nada (1988). (Inédita).
- De Carabanchel a Burdeos (cartas de la prisión y del exilio) (1974-1975).

## LIBROS DE POEMAS

- El español al alcance de todos (1942-1971).
- Balada de Carabanchel (1974).
- Evangelio de Drácula (1975).
- T. B. O. (1978).
- Vida del hombre invisible contada por él mismo (1980. Inédito).
- Residuos urbanos (Inédito).

## FILMS

- Amanecer en Puerta Oscura (con José María Forqué).
- La noche y el alba (Idem).
- Un hecho violento (Idem).
- Nunca pasa nada (con Juan Antonio Bardem).



# BIBLIOGRAFÍA

82

- A las cinco de la tarde (Idem).
- Albornoz, Aurora de: Prólogo. *Las noches lúgubres*. Alfonso Sastre. Madrid. Júcar, 9-28, 1973.
- Amorós, Andrés: *Análisis de cinco comedias* (Teatro español de la postguerra). Madrid. Castalia, 1977.
- Anderson, Farris: *Alfonso Sastre*. New York. Twayne, 1971.
- *Dialectics of Alfonso Sastre*. Diss. U of Wisconsin, Madison, 1968.
- Introducción. *Escuadra hacia la muerte. La mordaza*. Madrid. Castalia, 7-52, 1975.
- Aubrun, Charles V.: "Le théâtre espagnol engagé: Buero Vallejo et Sastre". *Le théâtre moderne. II. Depuis la deuxième guerre mondiale*. Paris. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 117-123, 1967.
- Battaglia, John Joseph: *Existentialism in the Theater of Alfonso Sastre*. Diss. U. of Southern California, 1973.
- Bethune, Jane Harrington: *A Comparative Study of Antonio Buero Vallejo and Alfonso Sastre*. Diss. Tulane U, 1982.
- Bilyeu, Elbert E.: *Alfonso Sastre: An Analysis of His Dramas Through, 1960*. Diss. U. of Colorado, 1968.
- "Alfonso Sastre's *Escuadra hacia la muerte*: An Existentialist Interpretation". *Proceedings: Pacific Northwest Conference on foreign Languages*. Twenty-Fourth Annual Meeting, May 4-5, 1973. Western Whashington State College. Corvallis: Oregon State U. 109-114.
- Bowbeer, Robert L., y Gladys I. Scheri: *Introducción. Muerte en el barrio*. New York. Harcourt, VI-IX, 1973.
- Bryan, T. Avril: *Censorship and Social Conflict in the Spanish Theatre: The Case of Alfonso Sastre*. Washington, D. C. University Press of America, 1982.
- *Social and Familial Struggle in the Drama of Alfonso Sastre*. Diss. U. of Nebraska, Lincoln, 1975.
- Caudet, Francisco: *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*. Madrid. Ediciones de la Torre, 1984.
- Corrigan, Robert W.: "Five Dramas of Selfhood". *The New Theatre of Europe*. New York. Dell, 9-31, 1962.
- Cramsie Hilde, F.: *Protesta y actitud dramática en el teatro español de la postguerra. (Sastre, Muñiz y Ruibal)*. Diss. U. of California, Irvine, 1981.
- *Teatro y censura en la España franquista: Sastre, Muñiz y Ruibal*. New York: Lang, 1984.
- Dillingham, Marjorie Carter: *Social Theater in Contemporary Spain*. Diss. Florida State U., 1970. Capítulo 7 dedicado a Sastre.
- Dolfi, Laura and Magda, Ruggeri Marchetti, Magda: *Introduzione. La rivoluzione e la critica della cultura*. By Alfonso Sastre. Bologna: Cappelli, 7-18, 1978.
- Doménech, Ricardo: "Entrevista con Alfonso Sastre". *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*. Madrid: Taurus, 55-61, 1964.
- "Tres obras de un autor revolucionario". *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*. Madrid: Taurus, 36-46, 1964.
- Donahue, Francis: *Alfonso Sastre, dramaturgo y perceptista*. Buenos Aires. Plus Ultra, 1973.
- Durán, Manuel, y Alvarez, Federico: "Alfonso Sastre". *Voces españolas de hoy*. Eds. Durán y Alvarez. New York. Harcourt, 95-99, 1965.
- Edwards, Gwynne: "Alfonso Sastre". *Dramatists in Perspective: Spanish Theatre in the Twentieth Century*. By Edwards Cardiff: U. of Wales, P, 219-247, 1985.
- Estruch Tobella, Joan: "Comentario de texto". *Escuadra hacia la muerte*. Madrid. Alhambra, 94-99, 1986.
- "Comentarios críticos sobre el autor y la obra". *Escuadra hacia la muerte*. Madrid. Alhambra, 1-30, 1986.
- Fernández-Braso, Miguel: "Alfonso Sastre: Tiene los ojos tristes". *De escritor a escritor*. Barcelona: Taber, 67-72, 1970.
- Finello, Dominick L., y Rodríguez, T.: "Alfonso Sastre and *La cornada*". *La cornada*, de Alfonso Sastre. New York. Abra, 7-23, 1975.
- Galán, Diego, y Lara, Fernando: "Alfonso Sastre". *18 españoles de postguerra*. Barcelona. Planeta, 253-263, 1973.
- García Escudero, José María: "Tiempo". *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*. Madrid. Taurus, 65-69, 1964.
- Giuliano, William: *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*. New York. Las Américas, 1971.
- Haro Tecglen, Eduardo: "Introducción a Alfonso Sastre". *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*. Madrid: Taurus, 71-77, 1964.
- Harper, Sandra Nacci: *The Dramatic Presentation of Liberty in the Theater of Alfonso Sastre*. Diss. Ohio State U., 1968.
- Hite, Harold Rick: *The Tragic Theater of Alfonso Sastre*. Diss. Michigan State U., 1973.
- Angulo, Isasi, y Amado C.: "Alfonso Sastre". *Diálogos del teatro español de la postguerra*. Madrid. Ayuso, 83-99, 1974.
- McTigue, Thomas Mark: *Spain's Christian Existentialism: Unamuno, Ortega y Gasset, Buero Vallejo, Sastre*. Diss. Louisiana State U., 1969.
- Margallo, Juan: "El montaje de *Ahola no es de leil* en el Gayo Vallecano". *Ahola no es de leil*. Madrid. Vox, 9-10, 1980.
- Marquerie, Alfredo: "Alfonso Sastre". *Veinte años de teatro en España*. Madrid. Nacional, 197-205, 1959.
- Monleón, José: "Un testimonio apasionado". *Cargamento de sueños. Prólogo Patético. Asalto Nocturno*. Madrid. Taurus, 7-8, 1964.
- Obregón, Osvaldo: "Introducción a la dramaturgia de Alfonso Sastre". *Etudes ibériques XII. Travaux de l'Université de Haute Bretagne, Rennes, 1.º trimestre, 19-70, 1977*.
- Paco, Mariano de: "Cronología". *La taberna fantástica*. Madrid. Taurus, 142-159, 1986.
- "Estudio preliminar". *La taberna fantástica*. Madrid. Taurus, 7-30, 1986.



— Introducción. *La taberna fantástica*. Murcia. U. de Murcia, 9-26, 1983.

— Pallottini, Michele: *La saggistica di Alfonso Sastre. Teoria letteraria e materialismo dialettico (1950-1980)*. Milan. Angeli, 1983.

— Pasquariello, Anthony, M.: "Alfonso Sastre: Dramatist with a Mission". *Escuadra hacia la muerte*. New York, Appleton, 1-8, 1967.

— Pérez Minik, Domingo: "Alfonso Sastre a la acción directa". *Teatro europeo contemporáneo*. Madrid. Guadarrama, 397-411, 1961.

— Prólogo. *Obras completas*. By Alfonso Sastre. Madrid. Aguilar, IX-XXXI, 1968.

— "Se trata de Alfonso Sastre, dramaturgo melancólico de la revolución". *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*. Madrid. Taurus, 11-35, 1964.

— Porte Lynn: *Translation and Critical Analysis of "La cornada" by Alfonso Sastre*. M. A. thesis. Florida State U., 1964.

— Quinto, José María de: "Breve historia de una lucha". *Cargamento de Sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*. Madrid. Taurus, 47-54, 1964.

— Ruggeri Marchetti, Magda: *Crónicas romanas. MSV (O la sangre y la ceniza). Crónicas romanas*. Madrid. Cátedra, 96-127, 1979.

— "Dos obras significativas". *MSV (O la sangre y la ceniza). Crónicas romanas*. Madrid. Cátedra, 41-58, 1979.

— "Elementi paralinguistici nel teatro di Alfonso Sastre". *La cultura spagnola durante e dopo il franchismo. Atti del Convegno Internazionale di Palermo, 4-6 Maggio 1979*. Rome. Cadmo, 65-73, 1982.

— *MSV (O la sangre y la ceniza). Crónicas romanas*. Madrid. Cátedra, 59-95, 1979.

— "El teatro de Alfonso Sastre". *MSV (O la sangre y la ceniza). Crónicas romanas*. Madrid. Cátedra, 26-40, 1979.

— *Il teatro di Alfonso Sastre*. Rome. Bulzoni, 1975.

— "La tragedia compleja: Bases teóricas y realización en los dramas inéditos de Alfonso

Sastre". *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*. Eds. Alan M. Gordon and Evelyn Rugg. Toronto: Department of Spanish and Portuguese, U. of Toronto, 645-649, 1980.

— Ruiz Ramón, Francisco: "Alfonso Sastre". *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid. Fundación Juan March. Cátedra, 183-186; 203-205, 1978.

— Sainz de Robles, Federico Carlos, ed. *Teatro español 1954-1955*. Madrid. Aguilar, 31-38, 1956.

— *Teatro español 1959-1960*. Madrid. Aguilar, 163-170, 1961.

— *Teatro español 1969-1961*. Madrid. Aguilar, 249-257, 1962.

— *Teatro español, 1966-1967*. Madrid. Aguilar, 1968, 85-90.

— Santos, Dámaso: "Alfonso Sastre tiene los ojos tristes". *Generaciones juntas*. Madrid: Bullón 294-297, 1962.

— Sastre Alfonso: "Autocrítica". *Teatro español 1960-1961*. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid. Aguilar, 249, 1962.

— "Autoentrevista del autor tomada del programa del Gayo Vallecano". *Ahola no es de leil*. Madrid. Vox, 5-7, 1980.

— Introducción. *Medea*, de Eurípides. Madrid. Escelicer, 5-10, 1963.

— "Nota". *La dama del mar*, de Henrik Ibsen. Madrid. Escelicer, 5, 1964.

— "Nota autobiográfica". *T. B. O. de Sastre*. Bilbao. Zero, 9-10, 1978.

— "Nota cuatro años después". *Medea*, de Eurípides. Madrid. Escelicer, 11-12, 1963.

— "Nota del adaptador". *Mulato*. By Langston Hughes. Madrid. Alfíl, 7-8, 1964.

— "Notas". *La taberna fantástica*. Murcia, U. de Murcia, 43-47, 1983.

— "Notas". *La taberna fantástica*. Madrid. Taurus, 46-52, 1986.

— Prólogo. *La rivoluzione e la critica della cultura*. Bologna. Cappelli, 21-24, 1978.

— "Prologo para esta edición". *Escuadra hacia la muerte*. New York. Appleton, 13-14, 1967.

— "Teatro de vanguardia, regreso al realismo y experiencia épica". *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*. Madrid. Taurus, 139-142, 1964.

— Schwartz, Kessel: "Tragedy and the criticism of Alfonso Sastre". *The Meaning of Existence in Contemporary Hispanic Literature*. Coral Gables: U. of Miami P, 162-170, 1969.

— Scialdone Pierluigi: *Caratteri e figure muliebri nel teatro di Alfonso Sastre*. Firenze: U. degli Studi di Firenze, 1984.

— Seator, Lynette Hubbard: *A Study of the Plays of Alfonso Sastre: Man's Struggle for identity in a Hostile World*. Diss. U. of Illinois. Urbana, 1972.

— Squarzina, Luigi: "Solo tu, Melibea". *La Celestina: Storia di amore e di magia con qualche citazione dalla famosa tragicommedia di Calisto e Melibea*. Rome. Officina Edizioni, 11-14, 1979.

— Urbano, Victoria: "Alfonso Sastre". *El teatro español y sus directrices contemporáneas*. Madrid. Nacional, 210-215, 1972.

— Van der Naald, Anje C.: *Alfonso Sastre: Dramaturgo de la revolución*. New York. Anaya/Las Américas, 1973.

— *El teatro social de Alfonso Sastre*. Diss. U. of Illinois. Urbana, 1967.

— Villegas, Juan: "La acción como búsqueda de la existencia auténtica: *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre". *La interpretación de la obra dramática*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 112-124, 1971.

— Vogetey, Nancy Jeanne: *Alfonso Sastre: His Theater in Theory and in Practice*. M. A. thesis. Pennsylvania State U., 1962.

— Wyman, Stephen Jay: *A Translation and Critical Analysis of Two Plays by Alfonso Sastre*. Diss. U. of Michigan, 1973.

— Zupanchich, Maria Jean: *Alfonso Sastre: Theater and Theory*. Diss. U. of Miami, 1969.





LE VIN  
**GEVEOP**

LE GYMNASSE

COMPAGNIE  
MARIE BELL

10<sup>eme</sup>  
*Homme*

**THEATRE  
HEBERTOT**

CREATION MONDIALE  
**ANNA  
KLEIBER**

ALFONSO SASTRE

FRANCE VINCY - CLAUDE PLAVIER  
FRANCOIS TRUFFAUT

FRANCOIS LANGRE ROBERT PORTY  
PIERRE II RIMOR JEAN MIZELLE  
CLAUDE DARVY PIERRE PELLISSIER  
JEAN ROUCHER SERGE BOUQUILLON  
FRANCOISE SPIRA PIERRE SIBANE

L'OEIL

DANIEL

ANDRE

ALBERT

LOUIS

YVES

FRANCOIS

JEAN

PIERRE

ALBERT

FRANCOIS

JEAN

PIERRE

E VO  
1901  
**VAB**



En Alfonso Sastre literatura y biografía son uña y carne. Sobre el papel es uno de los contados nombres propios del teatro español contemporáneo, pero sobre los escenarios no lo ha sido tanto. Eligió en su vida y obra el difícil territorio del compromiso y eso le ha llevado a darse de bruces con los confines casi de lo imposible. Así y todo, Sastre ha perseverado radical en su andadura, "desde el margen de los márgenes", como él dice, aunque con la esperanza explícita de que algún día quizá pueda vadear ese perfil de "lobo solitario" que la historia le fue tallando poco a poco sobre la madera de sus sueños. Ésa sería, sin duda, una buena noticia.



**MINISTERIO DE CULTURA**

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música