

Uniwersytet Wrocławski
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Romańskiej
Filologia Hiszpańska

Joanna Berska

Motywy brechtowskie w twórczości Alfonsa Sastre

Praca magisterska pod kierunkiem
prof. dr hab. Beaty Baczyńskiej

Wrocław 2011

Universidad de Wrocław
Facultad de Filología
Departamento de Filología
Románica
Filología Hispánica

Joanna Berska

Motivos brechtianos en la obra de Alfonso Sastre

Tesina de licenciatura
dirigida por
prof. dr hab. Beata Baczyńska

Wrocław 2011

Quiero expresar mis agradecimientos especiales
al Señor Alfonso Sastre
por haberme apoyado en el trabajo sobre esta tesina,
y a Xabier Campo Cemborain
que me ha enviado artículos, libros y materiales
audiovisuales importantísimos a los que yo no tenía acceso.
Este trabajo no se habría podido realizar sin tu ayuda,
mi amigo de País Vasco.

Índice

Introducción.....	5
1. Vida y obra de Bertolt Brecht.....	9
2. El Teatro Épico de Bertolt Brecht.....	18
3. Vida y obra de Alfonso Sastre.....	23
4. Las analogías con el teatro de Bertolt Brecht en la obra de Alfonso Sastre antes de la <i>tragedia compleja</i>	32
5. Las influencias del teatro épico en la <i>tragedia compleja</i> de Alfonso Sastre.....	49
5.1. El carácter comprometido.....	51
5.2. La estética de boomerang.....	53
5.3. El héroe irrisorio.....	55
5.4. El carácter narrativo.....	56
5.5. Enriquecimiento del lenguaje.....	58
6. <i>M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza</i> , una obra inspirada por <i>Leben des Galilei</i> de Bertolt Brecht.....	61
6.1. El personaje.....	62
6.2. <i>Der Verfremdungseffekt</i> o el efecto de boomerang.....	66
6.3. Ejemplos de instrumentos teatrales que construyen <i>Verfremdungseffekt</i> en <i>M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza</i> y <i>Leben des Galilei</i>	68
6.3.1. Distribución de los papeles de la obra.....	68
6.3.2. Los carteles.....	69
6.3.3. El tiempo.....	70
6.3.4. Los songs.....	70
6.3.5. Proyecciones en las pantallas.....	72
6.3.6. Apartes.....	72
6.4. La intención de la obra.....	73
6.5. La narración	74
Conclusiones	77
Resumen (Streszczenie).....	79
Bibliografía.....	89

Introducción

Alfonso Sastre es sin duda alguna uno de los más grandes dramaturgos españoles de la segunda mitad del siglo XX, autor de más de cincuenta obras dramáticas, textos narrativos, ensayos y poesía. Recibió muchos premios, entre ellos el Premio Nacional del Teatro y el Premio «El Espectador y la Crítica». La escasa presencia de sus dramas en los repertorios teatrales sitúa a Sastre entre los dramaturgos menos populares y convierte sus textos en “espectáculos para leer”¹. Alfonso Sastre afirmó en una entrevista para el programa “Cultura con Ñ”:

No sé cómo se lo explica, pero sé que no es un fenómeno que particularmente me afecte a mí, sino que afecta a la generalidad de los autores que han intentado hacer un teatro no exactamente leal a los postulados comerciales del teatro español habitual y corriente. El caso más ilustre y antecedente, en el que todos nosotros nos miramos como reconociendo que nuestro destino tiene algo que ver con él, este maestro, es el caso de Valle-Inclán.²

No es fácil nombrar todas las causas de esta situación y yo no me atrevo a hacerlo en este trabajo. Pero cuando se habla de Alfonso Sastre hay que tener en cuenta que, a pesar de su mérito indiscutible para el teatro español contemporáneo, este autor no goza de la popularidad que merece. La mayoría de sus textos fue publicada por la editorial HIRU, creada por su mujer, Eva Forest, por motivos, que explica ella misma:

Entre las necesidades primordiales y más definidas, estaba la de editar la voluminosa y tan diversa obra del escritor Alfonso Sastre que, prácticamente, no se podía encontrar.

Algunas de sus piezas teatrales circulaban en fotocopias y se vendían a precios muy elevados a los estudiantes que preparaban tesis. El ensayo permanecía casi todo inédito y los pocos volúmenes que se habían editado hacía años, pese a las reediciones que se hicieron de ellos en su momento, se habían agotado también. Pasaba lo mismo con la narrativa; no había manera de encontrar un ejemplar de *Las noches lúgubres*, relatos de terror publicados con gran éxito en cinco editoriales distintas y agotados todos; ni ejemplares de *Flores rojas para Miguel Servet*, ni de sus libros de poemas, ni del extraordinario y original libro *Lumpen, marginación y jerigonza*. Se puede decir sin ninguna exageración que en 1990, Sastre había desaparecido del panorama de las letras españolas.

Era una situación muy paradójica. Mientras que para los estudiosos de Alfonso Sastre estaba considerado una de las figuras más importantes y significativas del teatro español

¹ Donatella Ucchino, “Las tragedias complejas de Alfonso Sastre: Espectáculos para leer”, en AA.VV., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, coord. José Ángel Ascunce, Hondarribia, HIRU, 1999, p. 257.

² Entrevista con Alfonso Sastre en el programa „Cultura con Ñ”, TVE, 2006.

contemporáneo, sus libros teóricos y sus dramas -más de cincuenta en aquellos momentos- no estaban en ninguna parte, incluidas las bibliotecas. ¿Cómo había llegado a producirse tal situación? En este sentido, Sastre es un buen ejemplo de cómo ocurren las cosas en determinados momentos de la política cultural controlada por una mediocre administración.³

El éxito más espectacular de Alfonso Sastre tuvo lugar en el año 1985, cuando se estrenó *La taberna fantástica* en el Círculo de Bellas Artes en Madrid. Gerardo Malla, director de aquella representación, volvió otra vez a este drama de Alfonso Sastre 23 años más tarde. *La taberna fantástica* entró en el repertorio del Centro Dramático Nacional y fue representada al público en el teatro de Valle-Inclán en Madrid desde el 11 de diciembre de 2008 hasta el 18 de enero de 2009.

Quizá dicha representación inicie un nuevo periodo en la recepción de Alfonso Sastre, quizá este autor consiga ver sus dramas en las escenas teatrales para que se cumpla el deseo, que figura en su página web: “Y un día compañera volveremos triunfantes al espacio habitado, que jamás era nuestro”.

La obra de Alfonso Sastre me fascina desde que estuve en España y encontré su nombre en los libros de literatura contemporánea. La investigación sobre él y sobre su trabajo dramático, junto con los conocimientos que tengo gracias a mis estudios de filología alemana, me permitieron analizar el tema desde una perspectiva más amplia. En la obra de Alfonso Sastre encontré huellas de la presencia de las teorías teatrales de Bertolt Brecht. Siguiendo esta dirección fui descubriendo más elementos comunes entre el teatro de Alfonso Sastre y el teatro épico de Bertolt Brecht. Una gran dificultad en el desarrollo de mi trabajo era la poca cantidad de los artículos a los que tenía acceso cuando volví a Polonia. La mayor parte de la información la obtuve a través de páginas web. En una de las búsquedas en internet encontré la dirección de correo electrónico de Alfonso Sastre y Eva Forest. Escribí una carta en la que presenté mi situación y pedí ayuda. La respuesta vino al día siguiente. Era muy breve, porque la escribió Alfonso Sastre, quien por su estado de salud tenía ya muchas dificultades en el uso del ordenador, pero el dramaturgo prometió ayudarme. Desde entonces recibo sistemáticamente artículos, ensayos, incluso libros y discos con entrevistas con Alfonso Sastre. Me las envía un secretario, empleado de la editorial HIRU. Gracias a este material pude continuar mi trabajo y afirmar mi hipótesis de las influencias del teatro épico en la obra de Alfonso Sastre.

³ Eva Forest, “HIRU, ¿es realmente una editorial?” (Conferencia pronunciada por Eva Forest durante los Askencuentros del año 2004), en <http://www.hiru-ed.com/textoHiru.htm>. (06.07.2010).

Los textos más importantes son aquellos, en los que el mismo autor caracteriza su teatro, afirma los efectos de su fascinación por Brecht, pronuncia opiniones sobre su obra, pero también polemiza y hasta crítica algunos aspectos de su teoría teatral. Sastre sin duda alguna no es un imitador de Brecht y su complicada posición ante el dramaturgo alemán la explica el mismo:

Empezaré por decir, en ese ensayo, que yo en Brecht lo admiro apasionadamente todo *menos su teatro* y que me parece indiscutible todo *menos sus teorías teatrales*. Para ello tendré mucho cuidado en precisar que no juego a la paradoja para decir, humorísticamente, que no admiro a Brecht en absoluto; así podría entenderse desde la concepción burguesa para la que un hombre de teatro es un hombre de teatro y *nada más*. Brecht es, por fortuna y para su gloria, mucho más que un hombre de teatro; y en él son admirables el poeta, el luchador, el ideólogo, el revolucionario, el demolidor de los héroes, el denunciador de las falacias sociales, el investigador de las verdaderas estructuras de las relaciones humanas a través de un concepto profundo y matizado de la lucha de clases, el exaltador de la ciencia frente al oscurantismo, el acusador de los terrores nazifascistas, el defensor de la paz, el intelectual, el amante de su oficio y del pueblo. Este es el hombre cuya muerte en 1956, produjo un estremecimiento muy profundo.⁴

El objeto de mi tesina es mostrar los puntos comunes en la obra de Alfonso Sastre y Bertolt Brecht. Empiezo por presentar la obra de Bertolt Brecht y explicar los rasgos característicos de su teatro épico. Estos dos capítulos son el fundamento sobre el que voy a construir mis opiniones. A continuación presento la biografía de Alfonso Sastre, porque algunas experiencias biográficas me parecen importantes para el desarrollo de ambos autores, de las que surgieron su sensibilidad, su conciencia socio-política y preocupación por el hombre. Teniendo en cuenta que, según Josefina Manchado Lozano⁵, el primer encuentro de Alfonso Sastre con la teoría teatral de Brecht tuvo lugar en los años 50, la presencia de unos puntos comunes entre ambos autores antes de esta fecha los trato como analogías accidentales y no influencias conscientes. Lo que llama especial atención es el período después de los años 50. Entonces el creciente interés de Alfonso Sastre por el teatro brechtiano alcanza su punto culminante en la *tragedia compleja* cuyos rasgos característicos analizo en dos capítulos separados a base de los artículos teóricos sobre esta fórmula teatral escritos por Alfonso Sastre y dos dramas que pertenecen a la *tragedia compleja*. Mi propósito no ha sido investigar detalladamente la obra de Alfonso Sastre, sino encontrar y poner de relieve los rasgos que

⁴ Alfonso Sastre, „Posición ante Brecht”, *Anatomía del realismo*, Hondarribia, HIRU, 1998, pp. 81-82.

⁵ Josefina Manchado Lozano, “Teoría dramática de Alfonso Sastre. La tragedia «compleja»”, en www.raco.cat/index.php/Caligrama/article/viewFile/66554/86282, p. 198. (10.03.2009).

aluden a Brecht. Pero encontré un ejemplo muy interesante de la fascinación de Sastre por el autor alemán -*M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza*- un drama del que dijo el mismo Sastre que fue fruto de la inspiración por *Leben des Galilei (La vida de Galileo)* de Bertolt Brecht. Por eso he decidido concentrarme más en esta obra e introducir un capítulo con un análisis comparativo de *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza* de Alfonso Sastre con *Leben des Galilei* de Brecht.

1. Vida y obra de Bertolt Brecht

El 10 de febrero de 1898 en una familia burguesa nace Eugen Berthold Friedrich Brecht, uno de los más famosos escritores del siglo XX. Su padre, el director de una fábrica de papel en Augsburgo, católico y muy escrupuloso, quiere educar a su hijo según las reglas morales del mundo burgués. Pero Eugen Berthold Brecht muy pronto empieza a protestar contra ellos. A él no le gusta la educación burguesa que permite hablar en las lecciones de las diferencias entre las clases sociales, dividir la sociedad según su estado y tratar peor a los hijos de proletarios. Brecht tiene coraje a negar las reglas que aceptan todos, aunque al principio su manera de protesta tiene un carácter inmaduro. Brecht rechaza la moralidad burguesa que le obliga a traer las camisas limpias y un uniforme escolar, que le obliga a estar limpio y esmerado, y evita el agua y el jabón y lleva una típica gorra proletaria y una chaqueta de piel. Como una forma de protesta escribe su nombre Berthold sin “h” y con “t” al final. Por eso todo el mundo lo conoce ahora como Bertolt.

Brecht empieza a escribir ya en la escuela. En 1913 en una revista escolar aparece su relato sobre la guerra balcánica *Die Ernte*. Escribe también poesía. En 1914 estalla la Primera Guerra Mundial, que va a influir mucho en su concepción del mundo. El joven Brecht inspirado por el entusiasmo nacionalista de la sociedad alemana escribe un artículo en que glorifica al emperador Wilhelm y lo publica en la revista *Augsburger Neueste Nachrichten*. Escribe también poesía sobre la guerra y sobre el heroísmo de los soldados alemanes. Su opinión sobre la guerra madura con el tiempo y conforme a las informaciones sobre sus víctimas, entre cuales hay también unos amigos de Brecht. Un día el profesor les pide a los alumnos que escriban una redacción sobre el tema: “Dulce et decorum est pro patria mori”. Brecht presenta en esta redacción su opinión y afirma que esta divisa es solamente un lema propagandista, porque la muerte es siempre y para cada uno una experiencia trágica, ante todo para los jóvenes, da igual si mueren en una cama o en un campo de batalla. En esta redacción opina que son tontos los que dicen que es fácil despedirse de la vida y que cuando lo dicen, creen que su última hora está todavía muy lejos de ellos. Pero cuando llega la muerte, se escapan desesperados ”como lo ha hecho este gordo bufón del emperador en Philippi, que invento esta divisa”.⁶ Esta redacción causa un escándalo grande en la escuela. Afortunadamente gracias a la posición del padre de Brecht en Augsburgo y a la intervención de Romuald Aurera, un benedictino y profesor en esta escuela, Brecht no está expulsado.

⁶ Roman Szydłowski, *Bertolt Brecht*, Warszawa, Czytelnik, 1985, p. 13. (traducido por la autora de esta tesina)

Después de esta experiencia tan grave Berthold Eugen no deja de atreverse a presentar su opinión sobre guerra. En la revista *Augsburger Neueste Nachrichten* publica un poema contra la guerra, que describe emociones de las mujeres que esperan a sus maridos y sus hijos desaparecidos en las batallas. En 1917 Brecht aprueba el bachillerato y empieza a estudiar medicina en la universidad en Múnich. No la termina, porque está obligado a alistarse al ejército. Gracias a sus estudios no tiene que luchar en campo de batalla sino trabaja en un hospital militar. Cada día ve el sufrimiento de la gente, la muerte, las heridas, el dolor. Desde entonces se hace ya para siempre un gran pacifista. Los recuerdos de los cuerpos deformados y heridos van a perseguirlo hasta su muerte y se reflejarán en su obra literaria. En 1918 Brecht escribe el famoso poema: *Leyenda del soldado muerto*.

Múnich es la ciudad de hermanos Mann, Wedekind, Richard Strauß, Johannes Becher, Friedrich Wolf, Lion Feuchtwanger y otros grandes artistas que crean un ambiente especial y único. Aquí, en esta ciudad, entra en el mundo de la bohemia artística. Vive una vida desenfrenada, escribe poesía, canta, toca la guitarra, se interesa por la política, el teatro y la literatura. El contacto con los artistas activa el desarrollo literario de Brecht. Pero tiene el alma obstinada y cuando todos admiran al expresionista Hanns Johst, Brecht hace una apuesta que vaya a escribir mejor que Johst y escribe *Baal*, un drama en que se refleja un talento increíble de su autor, una respuesta y polémica con el drama de Johst *Der Einsame*.

En *Baal* Brecht habla de la indestructible aspiración humana a la felicidad, que da fuerza a enfrentarse a lo mal del mundo en contra de todo. Brecht dice, que no es posible matar la necesidad humana de ser feliz. Este drama no tiene una construcción típica. En el acto primero Brecht presenta, de manera satírica, el mundo de los críticos y editores ricos y lo contrapone al escenario de las escenas siguientes, donde muestra los bares del suburbio sucio. En el drama hay escenas drásticas, chocantes para el público acostumbrado entonces al teatro clásico. Brecht muestra el mundo cruel y verdadero, se atreve a presentar incluso las relaciones homosexuales, no hay límites que no pueda pasar. El mundo del teatro de por aquel entonces tendrá que madurar mucho para aceptar y comprender este drama.

Después de terminar el trabajo sobre *Baal* Brecht no deja de ocuparse de la temática de la obra y escribe sus variantes nuevas. En este drama se refleja el carácter valiente de Brecht, que nunca vacila en protestar contra la injusticia, la hipocresía y la moral burguesa. Brecht ama la libertad, lucha por la felicidad y no acepta los límites. Todo el tiempo escribe poesía que presenta acompañada por la música. La introduce a menudo en sus dramas y así enriquece su estructura. Los songs son muy característicos para su estilo dramático.

Cuando todo el mundo alemán está apasionado por el expresionismo, Brecht no deja de ser fiel a su estilo literario tan vulgar y crudo y por eso tan excepcional. Brecht no imita a nadie, escribe solo y manifiesta su carácter verdadero. Tiene solamente 19 años cuando viene a casa de Lion Feuchtwanger, un gran escritor alemán, y le muestra su drama *Spartakus (Espartaco)* confesando que lo ha escrito para ganar dinero. Así comienza la amistad entre ambos escritores que influye mucho en el desarrollo literario de Brecht. La representación del drama se realiza con el título cambiado *Trommeln in der Nacht (Tambores en la noche)*, el 29 de septiembre de 1922 en Teatro de Cámara en Múnich y es un gran éxito del joven escritor. Los críticos escriben artículos elogiosos sobre este drama opinando que esta representación ha cambiado totalmente el aspecto del teatro alemán.

Tambores en la noche es un drama político, en el que Brecht busca la respuesta a la pregunta ¿por qué la revolución alemana de 1918 ha fallado? El protagonista de *Tambores en la noche* es un prisionero de guerra, Kragler, que vuelve a casa. Su novia no quería esperarle tanto tiempo y se ha prometido con un carnicero rico y está embarazada de él. Kragler la quiere y se encuentra en una situación trágica. ¿Tiene que unirse a los revolucionarios que lo llaman, o tiene que volver a su novia? Kragler vacila, vaga por las calles de la ciudad y encuentra a su novia. El drama termina con una escena romántica en la cama. Kragler renuncia a sus ideales revolucionarios y se queda con su novia. En el estreno de la obra de Brecht está presente el famoso crítico Ihering, que decide otorgar el prestigioso Premio de Kleist a este joven dramaturgo.

En 1923 Brecht presenta en la escena del teatro Residenztheater, en Múnich, su tercer drama *In Dickicht der Städte (En la jungla de las ciudades)*. Este drama habla de Alemania después del fracaso de la revolución. Es un relato triste en que predominan pobreza, inflación, hambre, soledad y falta de esperanza. La revolución ha fallado, junto con ella han fallado las ideas marxistas que daban tanta esperanza a los comunistas. Brecht pierde la orientación política, el caos que lo rodea despierta el pesimismo y lo dirige hacia la anarquía. Por eso *En la jungla de las ciudades* se la compara a menudo con *Esperando a Godot* de Beckett. El expresionismo es muy fuerte en este drama. No encontramos aquí un concreto trasfondo político, la protesta contra el mal del mundo tiene un carácter idealista, es una protesta abstracta no dirigida contra un objeto concreto, sino contra algo indefinido y ausente. La lengua que utiliza Brecht en esta obra también tiene rasgos expresionistas, está llena de exclamaciones. Todo el drama es un grito. *En la jungla de las ciudades* es el siguiente éxito del autor alemán que gracias a este drama adquiere mucha fama.

En 1923 Otto Falckenberg le ofrece un puesto fijo en su teatro. Brecht lo admite bajo la condición, que cada año pueda elegir un drama y ponerlo en la escena. A Brecht le interesa no solamente el trabajo literario sino ante todo el trabajo relacionado con el espectáculo. Es un dramaturgo que quiere dominar y controlar todas las áreas del teatro. Elige *La vida de Eduardo II*, un drama de Christopher Marlowe, para experimentar con su forma. Este drama escrito en el estilo isabelino le inspira tanto que Brecht crea una obra totalmente nueva aunque basada en la obra de Marlowe. El contacto con el drama isabelino tan diferente del drama burgués del siglo XIX influye mucho en su idea del teatro y desde ahora sus dramas van a oscilar hacia este estilo literario. Además trabaja junto con Lion Feuchtwanger que en 1919 escribe *Thomas Wendt*, una obra que define como *dramatischer Roman*, es decir, una novela dramatizada. Feuchtwanger está ya muy cerca de la idea del teatro épico, que va a cristalizar después en la obra dramática de Brecht. Aunque el teatro épico es sin duda alguna un invento de Bertolt Brecht, las raíces de esta idea hay que buscarlas en la cooperación artística con Feuchtwanger.

La primera representación de la versión brechtiana del drama *Eduardo II* con el título *Leben Eduards II von England (La vida de Eduardo II de Inglaterra)* tiene lugar el 18 de marzo de 1924. Brecht ha hecho uso del drama de Christopher Marlowe para construir sobre esta base una obra nueva y moderna desde el punto de vista formal. Los críticos subrayan el carácter excepcional del estreno que aunque muestra acontecimientos históricos, ocurridos hace 600 años, se refiere a los tiempos presentes, es muy actual y cumple un papel didáctico. Estos éxitos hacen de Brecht un dramaturgo popular, cuya fama llega hasta Berlín, la capital de Alemania. El 29 de octubre de 1924 se estrena *En la jungla de las ciudades* en la escena de Deutsches Theater, cuyo director es Reinhardt. El Staatstheater presenta *Eduardo II* y poco después Bertolt Brecht recibe una oferta de trabajo como miembro de la dirección literaria en Deutsches Theater de Reinhardt. Su situación como escritor cambia radicalmente y en este momento empieza la nueva etapa de su vida literaria. Brecht escribe unos dramas que nunca se publicarán: *Die Hochzeit*, *Er treibt einen Teufel aus*, *Lux in tenebris*, *Der Bettler oder der tote Hund*. Un nuevo éxito viene con su drama *Mann ist Mann (Un hombre es un hombre)*, que está estrenado en Darmstadt, el 26 de septiembre de 1926. Esta obra es un manifiesto contra la guerra, donde por primera vez Brecht realiza con tanta intensidad sus efectos de distanciamiento. Su intención es distanciar al público para construir una perspectiva mejor de analizar la problemática socio-política del drama. De este modo Brecht obliga al espectador a observar de manera crítica y sacar conclusiones, a considerar los problemas presentes en el drama.

En *Un hombre es un hombre* encontramos rasgos característicos del teatro épico. El espectador está a menudo sorprendido, la acción en la escena cambia inesperadamente, lo que ocurre extraña, choca. Los elementos expresionistas cumplen en esta obra un papel muy importante, sirven para distanciar y activar al público a resolver los problemas, a realizar los objetivos políticos. *Un hombre es un hombre* es una metáfora política que habla del peligro más grande de los tiempos presentes: de la guerra. Descubre también sus raíces y explica mecanismos de su éxito mundial, que se aprovechan de la pasividad del hombre corriente, que no sabe decir “no” y acepta todo sin protestar. Brecht dice que esta pasividad es un gran peligro, que puede destruir al hombre. Brecht ve que en su país, entre la gente corriente nace y crece un monstruo, y nada y nadie se lo impide, porque se lo ignora. Este drama es un grito de Brecht en vista de la situación en Alemania antes de la guerra, cuando las fuerzas fascistas llegan al poder. El 23 de marzo de 1927 el drama está presentado en la radio. El papel de la viuda Begbick lo interpreta Helena Weigel, la segunda esposa de Brecht. El 5 de enero de 1928 se realiza la representación de *Un hombre es un hombre* en la escena del teatro Volksbühne en Berlín y el 6 de febrero de 1931 tiene lugar el estreno de la nueva versión de este drama en Staatstheater.

En estos años revueltos antes de la guerra Brecht encuentra su misión. Se empeña en la lucha de las clases. Estudia *El capital*, considera la situación socio-política en Alemania y quiere comprender los mecanismos que mueven lo que ocurre alrededor. Escucha las noticias de América que ahora gana importancia en el mundo cultural y deportista. A Alemania llegan informaciones sobre fútbol americano, boxeo, ciclismo, conciertos de música, llega también música jazz y muy rápidamente conquista a los gustos de la gente. Brecht ve que el teatro pierde su poder, que la gente se concentra en los bares, en los polideportivos y en los clubs de música. El teatro viejo está muriendo. El público teatral está cansado del esfuerzo que acompaña a la representación de la obra en la escena, está aburrido y descontento. Viene al teatro solamente por costumbre. Pero el teatro no puede existir sin el público. Por lo tanto Brecht se siente obligado a renovar el teatro, a crear un teatro moderno y adecuado a los tiempos nuevos para reconquistar al público. Observando lo que pasa alrededor, analizando los gustos de la gente, Brecht llega a la conclusión, que el hombre busca el placer y la diversión. Por lo tanto decide crear un teatro nuevo que ante todo divierta y divirtiendo enseñe. El teatro tiene que despertar en el espectador buenas emociones, tiene que complacer, tiene que ser atractivo. Brecht quiere atraer a su teatro al público que frecuenta competiciones deportivas, que sabe comprometerse mucho y que es muy exigente y activo. Este público discute sobre lo que ha visto, analiza cada minuto del espectáculo deportivo, admira a los

deportistas y es muy profesional. Para este público empieza a escribir sus dramas nuevos que llama Songspiel, porque unen el teatro con la música. Brecht escribe dramas atractivos, con una acción rápida e interesante, acompañada por songs. Quiere satisfacer al espectador por eso analiza sus gustos e introduce elementos de la cultura popular. Atrae a la escena a los gangsters, a los asesinos, a los ladrones y a las prostitutas. Sus primeros dramas del teatro renovado *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (*Ascensión y la caída de la ciudad Mahagonny*) y *Dreigroschenoper* (*La ópera de tres centavos*) son importantes para el desarrollo del musical que tendrá su éxito en los años cincuenta en América, Inglaterra y en la parte de Europa occidental.

El estreno de *La ópera de tres centavos* tiene lugar el 31 de agosto de 1928 en el teatro Am Schiffbauerdamm y es un éxito más grande de los que recuerda el mundo teatral. Con este drama Brecht conquista al público alemán y se hace famoso fuera de Alemania. La gente discute sobre la obra, aparecen muchos artículos en las revistas, Brecht triunfa. Todos los teatros quieren poner *La ópera de tres centavos* en sus tabladros. La representan los teatros alemanes, polacos, checos, franceses, ingleses, japoneses, escandinavos, estadounidenses y rusos. En Nueva York se la representa continuamente desde 1954 hasta 1961.

La ópera de tres centavos cuenta la historia del rey de los mendigos, Peachum; del bandido Mackie Navaja; y de su bella mujer, Poly. Es una paradoja de la moral burguesa. Brecht se burla de todos los valores de la burguesía: de la vida familiar, del amor, de la honestidad y de la justicia. A la policía la muestra como una banda de canallas venales que no se diferencian de los gángsters. *La ópera de tres centavos* es una crítica severa de la moral burguesa, dirigida a la burguesía.

En 1929 estalla la crisis mundial. Crece el número de la gente en paro, aumenta la pobreza y miseria. Brecht comprende bien todo lo que ocurre alrededor y tiene conciencia de los cambios necesarios. Busca el teatro adecuado a la situación nueva. Se aleja de los espectáculos deportivos y de los clubs de jazz. Se aleja del divertimento. El mundo ya no es divertido. Brecht tiene que cambiar su manera de escribir y escribe los dramas didácticos, que nombra Lehrstücke. Los dirige no al público burgués sino a los proletarios, a la gente de las fábricas y a los obreros. Este tipo de teatro se basa en la obra de Mayakovski y en los espectáculos presentados en La Unión Soviética después del triunfo de la Revolución de Octubre. Bertolt Brecht escribe una nueva versión del drama *Ascensión y la caída de la ciudad Mahagonny* que en el tiempo de la crisis adquiere un significado alegórico. Al final del drama Brecht muestra una manifestación de la gente que marcha por la ciudad destruida. Es una visión apocalíptica que termina con la erupción del volcán. La lava aniquila todo.

El primer drama que pertenece a Lehrstücke es *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, después aparecen los siguientes: *Die Ausnahme und die Regel*, *Der Jasager und der Neinsager* y *Die Massnahme*. Su rasgo característico es la máxima simplificación de la forma y la importancia de la trama. Estos dramas son destinados a los grupos de trabajadores aficionados al teatro. Por eso su forma es tan fácil para que los puedan realizar todos. En estos dramas no hay decoraciones, se les puede representar en las fábricas, en las plazas y las calles. Un papel importante desempeña el coro, que se dirige al público y comenta los acontecimientos. Lehrstücke son los dramas del teatro épico, pero más fáciles y por eso comprensibles para cada tipo del público. El autor de la música que los acompaña es el comunista Hanns Eisler. Brecht se empeña mucho en la acción del partido comunista alemán KPD. Empieza a trabajar sobre dos grandes dramas *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (*Santa Juana de los mataderos*) y *Die Mutter* (*La madre*), basada en la novela de Gorki.

La madre tiene rasgos de los dramas didácticos, Lehrstücke, pero es mas larga y necesita a actores profesionales. Es una moralidad que cuenta la historia de la madre de un revolucionario. Brecht cambia el final de la historia escrita por Gorki después de la derrota de la revolución de 1905. Muestra a Pelagia en el año 1916 luchando entre los bolcheviques contra la guerra y en el año 1917 marchando entre los obreros y marineros. Brecht dirige este drama a obreros y revolucionarios para estimularlos a la lucha. El papel de Pelagia presenta Helena Weigel, la mujer de Brecht. El estreno de *La madre* tiene lugar en el teatro Am Schiffbauerdamm el 17 de enero de 1932, un año después Hitler llegará al poder.

Santa Juana de los mataderos es un drama con el que Brecht quiere activar a los que vacilan a tomar la decisión, porque no es posible estar siempre entre los fuerzas que luchan, hay que precisar sus opiniones y juntarse con una de ellas. En este drama Brecht muestra en la forma artística el conflicto entre los capitalistas y los obreros y analiza los mecanismos que dirigen los procesos económicos en el tiempo de la crisis. Brecht presenta a Santa Juana como un soldado del Ejército de Salvación. Le da un apellido Dark y la introduce en el mundo de los obreros de Chicago. Este contraste entre la santidad de Juana y su papel en el drama se hace más fuerte gracias a la lengua que en forma muy elevada habla de los temas muy corrientes y vulgares, como por ejemplo de la venta de vacas o de la producción de latas. *Santa Juana de mataderos* es un drama revolucionario que llama con bravura a los que vacilan que se activen y empiecen a luchar junto con los obreros por la democracia alemana. Ningún teatro se atreve a representar este drama en la escena. Por eso el estreno de esta obra tendrá lugar por primera vez el 30 de abril de 1959 en Hamburgo.

El día 30 de enero de 1933 es un día trágico, Hitler llega al poder. Al día siguiente Bertolt Brecht se va de Alemania y así logra a escapar de la muerte. Empieza el exilio que va a durar 15 años. Brecht va por Praga, Viena y París a Dinamarca. Lo invita allí la escritora Karin Michaelis. Brecht se instala en la isla Langeland donde tiene mucha tranquilidad y puede seguir trabajando. Escribe poesía *Svenborger Gedichte*, *La novela de tres centavos* y el último de los dramas didácticos *Die Horatier und die Kuratier*, en que habla del problema de la viveza y astucia, dos virtudes imprescindibles para vencer a los que tienen poder. Aunque la acción se desarrolla en Rom antiguo, el problema es muy actual. En Dinamarca termina también otro drama que ha empezado a escribir en Berlín, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe oder reich mit reich gesellt sich gern*. En este drama Brecht se enfrenta al problema del racismo. La lucha de las clases está relacionada con la lucha de las razas y presentada como un vehículo de los procesos históricos y sociales. Este drama tiene su estreno en la lengua danés, en Copenhague, el 4 de noviembre de 1936.

De Alemania a Dinamarca llegan noticias espantosas de lo que ocurre en la guerra. Brecht los lee y colecciona. Inspirado por ellos escribe *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (*Terror y miseria del Tercer Reich*), que es un ciclo de 24 reportajes que muestran imágenes de la guerra. En 1935 Brecht va a París donde participa en el Congreso Internacional para la Protección de la Cultura y pronuncia un discurso. En 1936 aparece el primer número de la revista literaria *Das Wort* redactada por Brecht. En este año estalla la guerra en España. Bertolt Brecht escribe *Die Gewehre der Frau Carrar* (*Los fusiles de la Señora Carrar*) una obra que trata del terror de la guerra. En Dinamarca escribe también *Das Leben des Galilei* (*La vida de Galileo*), *Mutter Courage* (*Madre Coraje*), *Das Verhör des Lukullus* (*El proceso de Lucullus*), *Der gute Mensch von Sezuan* (*El alma buena de Sezuan*).

En 1939 ya está claro que la guerra es inevitable. Brecht abandona Dinamarca y se dirige a Suecia y después a Finlandia. Lo invita la escritora Helli Wuolijoki. En Finlandia Brecht escribe en 1940 una comedia *Herr Punttila und sein Knecht Matti* (*El Señor Punttila y su criado Matti*) basada en una de las novelas de Wuolijoki y en *Flüchtlingsgespräche* (*Conversaciones entre refugiados*), una obra filosófica. El 10 de marzo de 1941 empieza el trabajo sobre *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (*La resistible ascensión de Arturo Ui*) que dura solamente 18 días. Este drama es una metáfora de la carrera política de Adolf Hitler, presentado como el jefe de una banda de asesinos y ladrones. El verdadero Hitler triunfa en Europa, cuando Brecht consigue un visado que le deja viajar a Estados Unidos. El 21 de julio de 1941 acude a San Pedro en California y se queda aquí para seis años. Aquí escribe *Die Gesichte der Simone Machard* (*Las visiones de Simone Machard*), una modernizada versión

de la leyenda de Juana d'Arc, cuya acción se desarrolla en Francia ocupada por los fascistas; *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* (*Schweyk en la Segunda Guerra Mundial*) una nueva y dramatizada versión de la historia escrita por Hašek; y *Der kaukasische Kreidekreis* (*El caucasiense círculo de tiza*). Brecht intenta conquistar al público americano y traduce al inglés *La vida de Galileo*. Le ayuda en este trabajo un actor americano Charles Laughton, que va a representar el papel de Galileo. El estreno tiene lugar el 30 de julio de 1947. Aunque Laughton está excelente en su papel, desgraciadamente la representación no tiene éxito. El 30 de octubre de 1947 Brecht tiene que presentarse ante la comisión de Actividades Antiamericanas como sospechado de ser comunista. Poco después vuelve a Europa y se instala en Suiza. Aquí escribe *Antigona* y *Das kleine Organon für das Theater* (*El pequeño organon para el teatro*) una obra teórica sobre el teatro y empieza a trabajar sobre *Die Tage der Commune* (*Los días de la comuna*). El 22 de octubre de 1948 vuelve a Berlín.

En Berlín vive la última etapa de su vida. Crea junto con su mujer su teatro Berliner Ensemble y el 11 de enero estrena aquí su drama *Madre Coraje y sus hijos*, que tiene mucho éxito. Recibe mucho apoyo financiero del estado y por lo tanto puede realizar sus planes teatrales. Trabaja mucho y representa en su teatro sus dramas y la obra de otros autores que adapta para la escena. Se empeña mucho en la vida política, participa en los trabajos de la Unión de los Escritores y es muy activo como adversario de la guerra y partidario de la paz. Muere pronto, el 14 de agosto de 1956, en uno de los ensayos de *La vida de Galileo*, del que dice, que es su testamento filosófico. En el estreno de esta obra en el teatro en Berlín ya no está presente.

Todavía no conocemos el conjunto de su trabajo literario. Muchas de sus obras todavía no han sido publicadas. Sabemos que su último drama es *Turandot* y que tenía muchos proyectos para el futuro, como por ejemplo escribir un drama sobre Einstein. Cuando murió, tenía solamente 58 años y se encontraba en el mejor momento de su vida artística.

2. El Teatro Épico de Bertolt Brecht

El teatro épico, llamado también dialéctico aparece en Alemania en la primera mitad del siglo XX, un periodo muy difícil para Alemania. Se acaba la Primera Guerra Mundial, estalla la crisis mundial, la gente sufre hambre, la pobreza y miseria están por todas partes, el pesimismo y falta de esperanza predominan. En este país destruido sube el apoyo para los fascistas. El partido nacionalista NSDAP llega al poder en el año 1933. Brecht, que observa como crece el monstruo se siente obligado a protestar, a hacer algo en contra. Pero es solamente un escritor y su arma es una pluma. Por eso decide a usarla para frenar el peligro. Brecht sabe que el éxito de los fascistas se aprovecha de la pasividad de la gente corriente, que no sabe luchar, quiere vivir en paz y no protesta, sino acepta todo. Brecht quiere por lo tanto activar a la gente para que se unan en la lucha contra el fascismo.

Esta función activadora se realiza en el teatro épico. En este teatro Brecht ve un instrumento muy poderoso con el que puede influir en el público, educarlo y activarlo para que salga del teatro después de la obra con la intención de cambiar el mundo y hacerlo mejor. Por lo tanto el teatro épico se lo describe a menudo como un teatro comprometido, político y social. Bertolt Brecht quiere crear un teatro que se dirija a la gente corriente, a los trabajadores de fábricas, a los proletarios. Quiere escribir sobre ellos y para ellos. Pero los proletarios no tienen la costumbre de ir al teatro, prefieren partidos de fútbol y otros espectáculos deportivos. Un deseo muy grande de Brecht es llevarlos al teatro y por eso decide crear un teatro nuevo, adecuado para este tipo de público, que aunque mal educado forma la parte más grande de la sociedad alemana en la primera mitad del siglo XX. Por eso obliga a sus actores a la perfección en su trabajo, por eso quiere educar divirtiendo y entretener transmitiendo las ideas humanitarias y pacíficas. Para facilitar la contemplación de la obra teatral Brecht intenta incluso a permitir fumar en los teatros, porque la mayoría de los trabajadores son fumadores.

El teatro épico es ante todo el teatro narrativo, que rompe con la clásica fórmula de presentar en la escena una historia como si fuera verdadera y como si sucediera en el momento de su presentación. Brecht prefiere crear otra perspectiva en sus dramas y presentarlos como si fueran contados de la escena. La palabra *épico* significa para Brecht ante todo *no aristotélico*. El actor no puede identificarse con su personaje para crear la ilusión de la realidad sino tiene que representar su papel conservando en cada momento una clara distancia entre la realidad y la acción dramática. El actor no vive su personaje sino lo

controla. Para realizar este objetivo, que es uno de los más importantes en el teatro épico, Bertolt Brecht inventa *der Verfremdungseffekt*, es decir el efecto-V, llamado también el efecto de distanciamiento. Hay muchos instrumentos y métodos para distanciar al público y al actor del drama. Los más famosos son apartes, que aunque no son un invento de Brecht y provienen del teatro clásico, en el teatro brechtiano sirven para realizar sus ideas, para distanciar. En el teatro de Bertolt Brecht se aplica a menudo un telón que no cubre totalmente la vista desde la perspectiva del público sino hace posible ver lo que sucede entre una y otra escena. Muy populares en el teatro épico son las proyecciones que muestran películas, fotos, incluso tablas con títulos de las escenas que transmiten informaciones sobre lo que va a suceder en la escena siguiente, pero ante todo obligan a los actores a la interpretación perfecta.

Hay que entrenar la percepción compleja de los acontecimientos. En este caso la habilidad de pensar encima del corriente principal es, sin duda, más importante que pensar según este corriente. Además las tablas hacen posible al actor, hasta lo obligan, a emplear un estilo nuevo de interpretar. Este estilo es el estilo épico. Mientras el espectador lee el texto en la tabla, se convierte en un observador-fumador y de este modo obliga al actor a la perfección. Pues es desesperante intentar hechizar o fascinar a un fumador, que está concentrado en sí mismo. Este tipo de teatro se llenará de los expertos, tanto como las salas de deportes están llenos de los especialistas. Entonces ningún actor se atreverá a ofrecer al público unos gestos mediocres, que se le ofrece hoy preparando el espectáculo negligentemente, «de algún modo» y durante unos pocos ensayos!⁷

Bertolt Brecht se aprovecha de los efectos que no están conformes con el tiempo de la obra, como por ejemplo altavoces y melodías que no tienen nada que ver con la historia contada, sino corresponden con el tiempo presente. Muy característicos para el teatro épico son los songs, que cortan la acción y tienen la función parecida al coro en el teatro clásico. Los textos de songs comentan los acontecimientos y se refieren a menudo a lo que va a suceder en la escena rompiendo de este modo una tensión emotiva de la obra. La función de la música la explica Brecht en las notas del autor para la representación del drama *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.⁸

⁷ Bertolt Brecht, „Uwagi do Opery za trzy grosze”, en Bertolt Brecht, *Dramaty*, vol.1, Warszawa, PIW, 1962, p. 132. (traducido por la autora de esta tesina).

⁸ Bertolt Brecht, „Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, en Bertolt Brecht *Gesammelte Werke*, vol.17, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, p. 1010. (traducido por la autora de esta tesina).

<u>La ópera dramática</u>	<u>La ópera épica</u>
la música ofrece	la música transmite
la música aumenta la tensión producida por el texto	explica el texto
la música confirma el texto	condiciona el texto
la música ilustra	comenta
la música refleja la situación psíquica	dicta posición

En el teatro épico no hay lugar para el desarrollo de las emociones, por eso el punto culminante final desaparece en consecuencia de haber informado antes de todo lo que va a ocurrir en la escena y eso para facilitar la consideración de la obra. El espectador tiene que analizar y no emocionarse.

El teatro épico es el teatro de gesto. Los actores no se convierten en los personajes sino los citan de forma oral y gestual, utilizando como materia artística su cuerpo. No se dejan arrastrar por la trama y están siempre fuera del personaje.

El espectador en el teatro épico está motivado a considerar el drama y analizarlo. El no se identifica con los personajes, no los comprende ni siente compasión. Se extraña de lo que ve y no lo acepta. Para mantener la distancia entre el público y los personajes y crear una buena perspectiva de la reflexión sobre la obra Bertolt Brecht introduce en su teatro los individuos rechazados a margen de la sociedad, como asesinos, ladrones, prostitutas y rufianos que utilizan su habla típica y sin adornos. El teatro épico se dirige al espectador conciente, que sabe pensar y sacar conclusiones.

Bertolt Brecht elige a menudo el pasado como el fondo de la trama, porque lo que ya pasó, está conocido para el público y por lo tanto disminuye la tensión emotiva. Además gracias a localizar la historia en el tiempo lejano Bertolt Brecht puede engañar a la censura y hablar de los temas ardientes aunque prohibidos. Brecht utiliza parábolas y escribe los dramas cuyas acciones se desarrollan en China, en Estados Unidos o en el tiempo de la Guerra de los Treinta Años.

Las instrucciones para el teatro épico las juntó Brecht en su obra teórica, muy famosa *El pequeño organon para el teatro*, donde en 77 puntos describe la idea de su teatro pero también expresa su concepción del mundo. He elegido los fragmentos que a mí me parecen los más representativos:

18. En realidad, las relaciones recíprocas de los hombres se han vuelto mucho más opacas de lo que fueron. La gigantesca empresa común en que están empañados parece dividirlos cada vez más. La subida de la producción causa la subida de la pobreza, y la explotación de la naturaleza proporciona provechos solo para unos pocos, eso porque explotan a los demás. (...)

20. La ciencia y el arte coinciden en que ambas existen para facilitar la vida de los hombres: la primera en cuanto los mantiene, la segunda en cuanto los entretiene.(...)

22. Nuestra actitud habrá de ser crítica. Si se trata de un río, la actitud será regularlo; si se trata de un árbol frutal, será mondar sus ramas; si se trata del transporte, será construir coches y aviones; y si se trata de la sociedad, será organizar revolución. Lo que presentamos dirigimos a los que regulan los ríos, que mondan los árboles, que construyen medios de transporte y los que organizan revoluciones, porque los invitamos a nuestro teatro y los pedimos que no olviden aquí de sus intereses alegres para que podamos ofrecer el mundo a sus cerebros y sus corazones esperando que lo cambien según su propio parecer.⁹

Todos estos rasgos característicos describen el teatro épico, pero uno de ellos me parece el más importante: su carácter comprometido. Bertolt Brecht escribe para el hombre, y no solo para divertirlo, sino para mejorar su vida. El escritor que tiene solamente una pluma, la utiliza como un tipo de arma contra la injusticia, el terror, la guerra, el hambre y todo lo que intenta a deshumanizar al hombre y cambiarlo en un monstruo. Sus dramas no sirven solamente para divertir y distraer la atención para que el espectador olvide como es la realidad, sirven para instruir, activar, enseñar y dar fuerzas a las masas, que son tan poderosas, para que sepan como enfrentarse a lo mal del mundo.

En las notas del autor para la representación del drama *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*¹⁰ Bertolt Brecht muestra en forma muy breve y clara las diferencias más importantes entre el teatro dramático y el teatro épico, y escribe:

<u>El teatro dramático</u>	<u>El teatro épico</u>
el escenario representa una historia	cuéntala
atrae al espectador en la acción	convierte al espectador en un observador
agota su actividad	despierta su actividad
despierta emociones	obliga a tomar decisiones
transmite experiencias	transmite conocimientos

⁹ Bertolt Brecht, *Das kleine Organon für das Theater*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1960. (traducido por la autora de esta tesina).

¹⁰ Bertolt Brecht, "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*", en Bertolt Brecht *Gesammelte Werke*, vol.17, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, p. 1009-1010. (traducido por la autora de esta tesina).

el espectador con los personajes	el espectador contra ellos
sugestión	argumentación
guarda emociones	convierte emociones en conclusiones
el hombre es conocido	el hombre es el objeto de investigación
el hombre no cambia	el hombre inconstante, cambia
la tensión emotiva surge al final	la tensión emotiva surge del transcurso de la acción
cada escena sirve para otra	cada escena sirve para si misma
los acontecimientos van linear	los acontecimientos van por curvas
el mundo tal como es	el mundo tal como será
la conciencia determina la existencia	la existencia social determina la conciencia

El espectador en el teatro clásico dice: “Lo mismo siento yo. Así soy y yo. Esto es normal. Lo que veo me conmueve. Siento compasión. Qué lástima que no hay ningún remedio. Lloro con los que lloran.”

El espectador en el teatro épico dice lo contrario: “Esto no lo he visto nunca. Hay que tomar otra decisión. Hay que hacerlo de otro modo. No lo puedo creer. ¿Por qué sufre la gente cuando el problema es tan fácil de resolver? Me río de los que lloran.”¹¹

¹¹ Bertolt Brecht, *Dramen- und Theatertheorie*, en http://www.teachsam.de/deutsch/d_literatur/d_aut/bre/bre_sonst/bre_theattheo/bre_theattheo_txt_1.htm. (21.04.2010). (traducido por la autora de esta tesina).

3. Vida y obra de Alfonso Sastre

Alfonso Sastre lleva más de medio siglo escribiendo obras dramáticas, poesía, novelas, ensayos y reflexiones que conforman un corpus de lo más sólido del pensamiento del siglo XX. Recibe homenajes no sólo en España sino también en el extranjero y tiene muchos premios, entre ellos dos Nacionales de Teatro. Se lo considera el mejor dramaturgo en España de la segunda mitad del siglo XX, aunque para la mayoría de la gente su nombre es desconocido.

Alfonso Sastre nace el 20 de febrero de 1926 en una típica familia madrileña. Su madre, Aurora Salvador Zarza, nacida en Zafrón (Salamanca), es hija de una familia de albañiles rurales que trabajan en obras de construcción por pueblos y aldeas de Salamanca. Su padre, Alfonso Sastre Moreno, pertenece a una familia lorquina, trabaja en la empresa Siemens, pero antes fue actor en grupos de aficionados, entre otros en la compañía de Ricardo Calvo. Los tíos de Alfonso Sastre son periodistas, su tío Paco es poeta. Alfonso Sastre crece entonces en un ambiente artístico. Tiene tres hermanos Aurora, Ana y José. Los padres de Alfonso quieren darle un fuerte y estable fundamento católico de la educación, por lo tanto lo llevan en 1931 a la escuela parroquial “Nuestra Señora de los Ángeles” en el barrio madrileño de Cuatro Caminos, donde estudia hasta 1936. No tiene una infancia muy feliz por dos razones: su salud le impide jugar en la calle con sus compañeros y la Guerra Civil va a afectar su sensibilidad. En cambio el reposo al que le obliga su enfermedad le hace refugiarse en la lectura. Alfonso Sastre recuerda:

...mis lecturas de niño solitario y enfermizo me habían conducido por el sendero de la vocación literaria. Ganglios pulmonares y pleuresía, reposos obligados en la puerta de mi casa, en la calle de Ríos Rosas, forman parte de caldo de cultivo en el que surge esa temprana vocación. El intenso placer que me producían las lecturas de Salgari, Verne, Dickens o Dumas - ¡oh aquellos tres mosqueteros, que eran extrañamente cuatro: Athos, Portos, Aramis y...d’Artagnan! – sin olvidar al Gáldos del *Dos de Mayo* y el Lorca del *Romancero Gitano*, en las ediciones republicanas durante la guerra, forman parte esencial de mi vocación, reforzada en seguida, ya durante aquellos años, por la lectura de los *Espectros* de Ibsen y *Vestir al desnudo* de Pirandello.¹²

Cuando estalla la Guerra Civil Alfonso tiene diez años, bastante para sufrir concientemente el hambre, el terror y todo lo malo de este tiempo. Las experiencias

¹² AA.VV., *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*, coord. Eva Forest, Hondarriba, HIRU, s.f., pp. 19-20.

espantosas de la guerra, la carencia de todo, el hambre, la miseria, el terror, afectan al joven Sastre tanto que erosiona su formación inicial y nacen dudas morales que en consecuencia lo alejan de la Iglesia Católica.

Las impresiones más fuertes que guardo de la guerra son el hambre y los bombardeos. Un día comíamos patatas – si las había – y al día siguiente las cáscaras de las patatas. En cuanto a los bombardeos, me daban terror, como era natural en un niño de diez años.¹³

En un periodo tan importante para el desarrollo de un hombre, la juventud, cuando se establecen los fundamentos del orden moral, cuando se constituye el sentimiento del valor, ocurren en la vida de Alfonso Sastre acontecimientos que conmueven estas construcciones todavía inestables y afectan su manera de pensar y sentir.

La aventura con teatro comienza muy pronto. Alfonso Sastre descubre el teatro al comienzo de la guerra cuando unos milicianos entran en un convento cercano a su casa para quemar los libros. Entre los que tiran por la ventana Alfonso encuentra *Espectros* de Ibsen y lo coge a casa. Asiste a clases en una academia de la glorieta de Bilbao en la que conoce a Alfonso Paso. En el 1939 comienza los estudios de bachillerato en el Instituto Cardenal de Cisneros en Madrid. En este año estalla la Segunda Guerra Mundial. Su tío, el periodista, Juan del Sarto lo anima a escribir. Alfonso pasa con él mucho tiempo, visitan a menudo el café *El Gato Negro*, que se encuentra junto al Teatro de la Comedia. Allí Sastre puede ver a famosos actores y dramaturgos, como Jacinto Benavente. Escribe en colaboración con Alfonso Paso, Enrique Cerro y Carlos José Costas *Los crímenes del Zorro*, un drama policíaco y *Un claro de luna*. Con Alfonso Paso escribe además *Gran borrasca* y *Los muertos no están aquí*. En 1943 comienza sus estudios de Ingeniería Aeronáutica, pero después de quince días los abandona e intenta ingresar en la carrera de Aduanas. Pero su indudable vocación literaria lo lleva en 1946 a la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid. Experiencias de la Guerra Civil, noticias de la Segunda Guerra Mundial y las emociones provocadas por lo que ocurre en Hiroshima y Nagasaki, tan fuertes e inolvidables, causan muchas heridas en la sensibilidad de Alfonso Sastre, despiertan dudas de tipo moral y en consecuencia lo dirigen hacia las ideas revolucionarias. Entonces nace en él la necesidad ardiente de los cambios y transformaciones que perfeccionen el mundo y lo hagan mejor.

Alfonso Sastre coopera con Alfonso Paso, José Gordón, Medardo Fraile, José María Palacio, Carlos José Costas y Enrique Cerro, personas muy importantes en su vida y obra, que

¹³ Farris Anderson, “Introducción biográfica y crítica”, en Alfonso Sastre, *Escuadra hacia la muerte. La mordaza*, Madrid, Edición de Farris Anderson, 1987, p.12.

comparten su opinión de la necesidad de los cambios y quieren realizarlos a través de la renovación de la escena española. Juntos fundan en 1945 *Arte Nuevo (Teatro de Vanguardia)*, un grupo teatral que tiene por objeto acabar con el teatro de tipo trivial y anacrónico y convertirlo en un teatro nuevo que cumpla una función social, que sirva para la humanidad

y que tenga la fuerza de iniciar los cambios. En noviembre y diciembre organizan un ciclo de conferencias, cuyo tema general es “El teatro como preocupación universal”. Sastre escribe en solitario algunas obras, de las que hasta hoy se conserva solamente *Comedia sonámbula*. En 1945 Sastre escribe en colaboración con Medardo Fraile el drama *Ha sonado la muerte*. En 1946, afectado por la destrucción de Hiroshima y Nagasaki, escribe *Uranio 235* y *Cargamento de sueños*. El 31 de enero de 1946 *Arte Nuevo* estrena en el Teatro Infanta Beatriz *Ha sonado la muerte* y el 11 de abril *Uranio 235*. En 1947 Sastre funda con Juan Guerrero Zamora la revista *Raíz* y escribe con Medardo Fraile *Comedia sonámbula*, a base de su obra del año 1945 del mismo título. Este drama no se estrena. En este año traduce y publica en *Raíz* *Das Urteil* de Kafka. En 1948 *Arte Nuevo* estrena, bajo la dirección de Alfonso Sastre, en el teatro del Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid su obra *Cargamento de sueños*. En el mismo año Sastre empieza a trabajar en la revista *La Hora*. En colaboración con Alfonso Paso crea el grupo teatral *La Vaca Flaca* y juntos intentan a representar *La casa de Bernarda Alba*. Esta idea fracasa por falta de permiso. En 1948 Sastre cumple el primer año del servicio militar en La Granja. En 1949 Sastre comienza su drama *Prólogo patético* y lo termina en el año siguiente. No lo estrena, porque la censura prohíbe la obra en 1954. Sastre escribe artículos, notas y ensayos, que publica en periódicos y revistas, especialmente en *La Hora*. En estos textos se empieza a cristalizar su idea del teatro como instrumento de agitación y transformación de la sociedad, del teatro como vehículo de los pensamientos. En septiembre de 1950 redacta junto con José María del Quinto el *Manifiesto del T.A.S.* (Teatro de Agitación Social) donde en 20 puntos precisa la idea y función del teatro social. La idea del Teatro de Agitación Social no se realiza en ninguna forma teatral, muere en el momento de su nacimiento, porque la censura prohíbe las dos primeras representaciones que quiso realizar el *T.A.S.*. La única huella de su existencia es el *Manifiesto de T.A.S.*

En 1951 Sastre termina de escribir *El cubo de la basura*, una obra que se va a estrenar en la Universidad Obrera de Ginebra en 1966. En el año siguiente aparece *Escuadra hacia la muerte*. En 1953 Sastre se matricula en el último curso de la Facultad de Filosofía y Letras de Murcia y conoce a una estudiante catalana que cursa medicina en Madrid, Eva Forest. Dos

años después se casan. Según Alfonso Sastre en su vida hay solamente un antes y un después de conocer a Eva.

En 1953 la compañía Teatro Popular Universitario, con dirección de Gustavo Pérez Puig, representa dos veces *Escuadra hacia la muerte*. La tercera representación no se realiza porque se la prohíbe la censura. En 1954 la censura prohíbe también *El pan de todos*. En 1954 Sastre escribe *La mordaza*. La censura paradójicamente no percibe el mensaje de esta obra, escrita precisamente contra ella, y la deja pasar. *La mordaza* es representada en 1954 en el Teatro Reina Victoria por la Nueva Compañía Dramática dirigida por José María del Quinto. En 1954, tras una visita a las minas de Riotinto en el año anterior, Sastre escribe *Tierra roja*, estrenada en Montevideo; y un año después *Ana Kleiber*, estrenada en Atenas en 1960. En 1955 Sastre escribe también *La sangre de Dios*. En mismo año la compañía “Teatro de Arte” en el Teatro Serrano en Valencia estrena esta obra con dirección de Alberto González Vergel. En 1955 aparecen además *Muerte en el barrio*, un drama representado por primera vez por el TEU del Colegio Mayor Francisco Franco en Madrid, y *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, estrenado por el grupo «Bululú» en Madrid en 1965.

En 1956 Sastre publica *Drama y Sociedad*, su primer libro teórico. En este año aparece también *El Cuervo*. Alfonso Sastre participa en las protestas universitarias de febrero, por esta actitud es procesado y dejado en libertad provisional. Gracias a una beca de la UNESCO puede residir seis meses en París. Allí escribe con José María Forqué el guión de la película *Amanecer en Puerta Oscura*. En este año nace Juan, su primer hijo.

El 11 de enero de 1957 el Teatro Windsor de Barcelona estrena *El pan de todos*, con dirección de Adolfo Marsillach y el 31 de octubre La Compañía Nacional, *El Cuervo* en el Teatro María Guerrero de Madrid, con dirección de Claudio de la Torre. En 1958 Sastre escribe la novela breve *El paralelo 38*, que será posteriormente prohibida por la censura, e *Historia de Carmen*. El 2 de diciembre publica el manifiesto *Arte como construcción*. En este año nace su segundo hijo, Pablo.

En 1959 aparecen sus tres dramas: *Asalto nocturno*, *En la red* y *La cornada*. En este año el Teatro Elsa Bergui en Atenas estrena *Ana Kleiber*. *Asalto Nocturno* tiene su primera representación en 1965 en el Teatro Club Iber de Barcelona y *La cornada*, en 1960, en el Teatro Lara, con dirección de Adolfo Marsillach. En el Colegio Mayor Santa María de la Almudena el TEU del Colegio Mayor Francisco Franco estrena, sin permiso de censura, *Muerte en el barrio*. En 1960 Sastre firma junto con otros 277 artistas y escritores un documento contra la censura y funda junto con José María del Quinto el Grupo de Teatro

Realista (G.T.R.). Este grupo estrena en 1961 *En la red* en el Teatro Recoletos, bajo la dirección de Juan Antonio Bardem, pero la obra es prohibida en provincias.

En 1962 Sastre escribe *Oficio de tinieblas*, obra estrenada, con dirección de José María de Quinto, en el Teatro de la Comedia de Madrid, en 1967. En 1962 Sastre termina también *El circulito de tiza*, una obra de teatro infantil que consta de una *Introducción* y dos partes: *El circulito chino* y *Pleito de la muñeca abandonada*. La segunda de ellas se publica de modo independiente con el título *Historia de una muñeca abandonada* y se estrena en Alicante, en 1969, y posteriormente en diversos lugares de Europa.

En 1962 Sastre decide inscribirse en el Partido Comunista de España. En este año nace su hija, Eva. Por participar en una manifestación su mujer Eva es detenida y permanece en la cárcel con su hija recién nacida.

En 1963 Sastre escribe *Las noches lúgubres* y *Anatomía del Realismo*, una obra teórica sobre el teatro. Con otros cien intelectuales firma una carta al Ministerio de Información y Turismo contra las torturas a los mineros asturianos. En este año, en el Teatro Yermalova en Moscú se representa *La red*, con el título *Madrid no duerme de noche*.

En 1964 Sastre escribe *Flores rojas para Miguel Servet* y publica *Las noches lúgubres* e *Historia de una muñeca abandonada*.

En 1965 escribe *El banquete*, no estrenado nunca, y publica *Anatomía del realismo*, *Tres dramas españoles* y *El paralelo 38*, que es retirado por la censura antes de que se distribuya. En este año concluye el drama *La sangre y la ceniza*, prohibido por la censura, que se va a estrenar después de la muerte de Franco, en 1976, por el colectivo El Búho, con dirección de Juan Margallo, en la Sala Villarroel de Barcelona. La representación se realiza a pesar de que la noche del estreno unos miembros de extrema derecha hacen estallar una bomba en el teatro.

Alfonso Sastre quiere viajar a Estados Unidos, pero no recibe el visado. En 1966 escribe *La taberna fantástica*, que se va a publicar por primera vez en 1983, en los Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia. Participa en la “Jornada nacional contra la represión” y por eso recibe una multa de 50.000 pesetas. Por no pagarla es encarcelado en la prisión de Carabanchel.

En 1967 el Teatro de la Comedia de Madrid estrena *El oficio de las tinieblas*. Alfonso Sastre publica *Flores rojas para Miguel Servet*. En este año aparece también el primer volumen de sus *Obras Completas*, en el que falta *La sangre y la ceniza*, que la censura impide a incluir.

En 1968 Sastre publica *Crónicas romanas*, un drama que desgraciadamente también es censurado. Se representa en traducción francesa, en el Festival de Aviñón de 1982 por el Théâtre de l'Instant. La segunda parte de esta obra se publica en 2002 de manera independiente con el título *El nuevo cerco de Numancia*. En este año se estrena en Barcelona y en Madrid su versión de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, con el seudónimo de Salvador Moreno Zarza. En 1968, por su participación en asambleas universitarias Alfonso Sastre es nuevamente detenido por la policía.

En 1970 publica el ensayo *La revolución y la crítica de la cultura* y *El pequeñísimo organon para el teatro de niños*. Escribe también *Ejercicios de terror*, estrenados en versión italiana, en Roma, en 1978. Un año después termina a escribir *Las cintas magnéticas*, un drama radiofónico. Las dos últimas obras las estrena en Murcia, en 1981, la Compañía Julián Romea, con dirección de César Oliva, bajo el título de *Terrores nocturnos*.

En 1971 escribe *Las cintas magnéticas* y *Askatasuna*, que en 1974 emitan las televisiones de varios países escandinavos. En 1971 Sastre viaja a Chile y Suecia. En 1972 va a Cuba y después a Italia para asistir en la representación de su obra *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. Cuando regresa a España la policía le retira el pasaporte. En este año Sastre termina su drama *El camarada oscuro*, estrenado por el grupo T.B.O. (Teatro de Barrio Obrero), en Madrid, a finales de la década de los setenta.

En 1973 sus dramas se publican en Rusia, Rumanía y en Estados Unidos y en Caracas se representa *Muerte en el barrio*. Aparece además *El escenario diabólico*, que contiene *Ejercicios de terror* y *Las cintas magnéticas*. Esta última obra es retransmitida por France-Culture y se estrena en Lyon.

El año 1974 es un año muy duro para la familia de Alfonso Sastre. En septiembre la policía detiene a Eva Forest, que es acusada de apoyar a E.T.A. y participar en el atentado de la calle del Correo. Sastre se presenta en el juzgado para obtener noticias de ella y el 3 de octubre es detenido bajo la acusación de terrorismo. La policía devasta su casa. Alfonso y Eva tienen ya entonces tres hijos. Juan, el mayor, estudia en Cuba; Pablo se refugia en Italia; y a la pequeña Eva la acogen a su casa unos amigos. En noviembre Sastre abandona el Partido Comunista. Da de baja desde la cárcel, utilizando los buenos oficios de su abogado y buen amigo Raúl Morodo.

En 1975 Sastre está todavía en la cárcel. Pero no deja de trabajar y escribe *Los poemas de balada de Carabanchel* y *Ahola no es de leí*, estrenado en francés, en Burdeos, en 1979; y después en castellano, por El Gayo Vallecano, con dirección de Juan Margallo, en Madrid, en 1979. Las protestas internacionales acortan la condena de Sastre. El 10 de junio de 1975 sale

de la cárcel bajo fianza de 100.000 pesetas. Su mujer, Eva, no recibe la libertad y permanece en cárcel. Sastre no puede vivir en paz, recibe amenazas y por eso decide cambiar el alojamiento. En diciembre se refugia, como Francisco de Goya, con su hija a Francia y se establece en Burdeos.

En 1976 termina su trabajo teórico *Critica de la imaginación* y publica en Paris *Balada de Carabanchel y otros poemas celulares*. En este año gana el Premio Viareggio de los Editori Reuniti Italianos.

En febrero de 1977 Sastre participa en una huelga de hambre junto con sus compañeros vascos en la catedral Bayona. Durante esta huelga Telesforo Monzón declara la nacionalidad vasca de Alfonso Sastre. El 4 de febrero de 1977 a Alfonso Sastre lo detiene la policía francesa y lo expulsa del territorio francés. Sastre regresa a España. En mayo su mujer sale del prisión y en diciembre toda la familia se traslada a Hondarribia (Guipúzcoa).

Sastre explica las causas de esta decisión en su libro *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*:

Euscadi se presentaba como un islote en el que se asentaba la fuerza de un proyecto de radical transformación del Estado, y no hubo que pensarlo mucho – cuando Eva salió de la cárcel – para irnos a vivir en esa tierra hospitalaria. Es el período vasco, si así quiere decirse, que va a durar hasta mi muerte. No se trata ahora de ponerse patético o así, pero es la verdad, y la década vasca ya transcurrida se cuenta entre las más acertadas opciones de nuestra vida. (No he dicho que mi madre murió en marzo de 1977, cuando se instalaba una primavera – el 21 de marzo – de la que yo me sentí excluido, porque entre otras cosas me encontré con que en Italia me fue difícil entrar, y sólo lo conseguí por la solidaridad de mis amigos: “persona indeseable”. ¿No era ya demasiado? Algún día quizás se cuente por alguien todo esto.)¹⁴

En 1978 Sastre recibe el Premio Reseña. En este año escribe *Tragedia fantástica de la Gitana Celestina y Análisis de un comando*. *Tragedia fantástica de la Gitana Celestina* es estrenada, con traducción italiana de M^a Luisa Aguirre d’Amico y dirección de Luigi Squarzina, en Roma, en 1979. En España la estrena el Grupo de Acción Teatral (G.A.T.), con dirección de Enric Flores, en Barcelona, en 1985. En el año siguiente escribe *Las guitarras de la vieja Izaskun*, un drama basado en *Los fusiles de la madre Carrar*, de Bertolt Brecht. Esta obra no se estrena. En el año 1980 Sastre escribe *Lumpen, marginación y jerigonza*, *El hijo único de Guillermo Tell* y *Vida del hombre invisible contada por él mismo*.

En 1982 aparecen: *Aventura en Euskadi*, *El lugar del crimen* y *Escrito en Euskadi*, el libro de ensayos. En 1983 Sastre escribe *Los hombres y sus sombras*, una obra cuyo subtítulo

¹⁴ AA.VV., *Alfonso Sastre o la ilusión trágica. 50 años de teatro*, coord. Eva Forest, Hondarribia, HIRU, s.f., pp. 29-30.

Terrores y miserias del IV Reich basa en el drama de Bertolt Brecht *Terror y miseria del Tercer Reich*. El grupo dramático Alcores, dirigido por César de Vicente Hernando estrena esta obra en el Centro Cultural Julián Besteiro de Leganés en Madrid en 1991.

En 1983 Sastre escribe también *Jenofa Junca, la roja gitana del monte Jaizkibel*, una obra basada lejanamente en *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara, por la que recibe en 1993 el Premio Nacional de Literatura Dramática. La estrena en 1988 The Workshop Theatre en la Universidad de Leeds, con dirección de César Oliva. En 1984 termina *El cuento de la reforma* y *El viaje infinito de Sancho Panza*, estrenado en 1992, en el ciclo de Teatro Español Contemporáneo de la Exposición Universal de Sevilla, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig.

En 1985, diecinueve años después de su escritura, Sastre estrena *La taberna fantástica*, con dirección de Gerardo Malla, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y recibe el Premio Nacional de Teatro y el Premio El Espectador y la Crítica de Valladolid.

En este año Sastre termina el drama *Los últimos días de Emmanuel Kant*, estrenado en 1990, en el Teatro María Guerrero de Madrid, con dirección de Josefina Molina. En 1986 aparece *La columna infame*.

En 1987 Sastre va a Estados Unidos como profesor visitante y reside dos semestres en San Diego State University, donde en 1988 escribe *Historias de nada* y *Revelaciones inesperadas sobre Moisés*. En 1988 publica *Los hombres y sus sombras* y *Asalto a una ciudad*. En este año The Workshop Theatre, de la Universidad de Leeds estrena *Jenofa Juncal*, con dirección de César Oliva.

En 1989 Alfonso Sastre recibe por *Los últimos días de Emmanuel Kant* el Premio Ciudad de Segovia y escribe *Demasiado tarde para Filoctetes*. Viaja mucho por Alemania y Estados Unidos y asiste en conferencias. La televisión española emite, en siete capítulos, *Miguel Servet. La sangre y la ceniza*.

En 1990 escribe *Drama titulado A* y *¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?*, estrenado por Eolo Teatro, con dirección de Konrad Zschiedrich, en Alicante, en 1994. En 1991 Sastre termina *Necrópolis* y recibe el Premio Euskadi de Literatura por *Demasiado tarde para Filoctetes*. En 1992 escribe el ensayo *Prolegómenos a un teatro del porvenir* y estrena para la Exposición Universal de Sevilla *El viaje infinito de Sancho Panza*. En 1993 recibe el Premio Nacional de Literatura por *Jenofa Juncal* y el Premio Txema Zubia por el conjunto de su obra. En 1994 Sastre escribe *Lluvia de ángeles sobre París, ¿Dónde estoy yo?* e *Historias de California*. En 1995 aparece *Los dioses y los cuernos*, estrenado por Producciones Ñ, con dirección de Etelvino Vázquez, en el Teatro Principal de Alicante, en 1995. En 1996 Sastre

recibe en Italia el Premio Feronia por el conjunto de su obra y escribe *La trilogía policíaca de Los crímenes extraños*. Entre sus últimos trabajos vale mencionar : *¡Han matado a Prokopius!*, estrenado en 2007 en el Teatro Principal de San Sebastián con dirección de Francisco Vidal, *Las dialécticas de lo imaginario*, *Ensayo general sobre lo cómico*, *Limbus o los títulos de la Nada*, *Imaginación, retórica y utopía*, *Diálogo para un teatro vertebral* y *otros trabajos teóricos*, *Grandes paradojas del teatro actual*.

En 2002 recibe el Premio Leandro Fernández de Moratín de la Asociación de Directores de Escena y en 2003 el Premio de Honor de la SGAE. En 2003 viaja a Cuba y recibe el título del Doctor Honoris Causa en la Universidad de las Artes de Habana.

En 2008 publica *Pirandello no tiene la culpa* y el drama *Alfonso Sastre se suicida*, en un tomo de HIRU con *Muerte en el barrio* y *Un drama titulado No*. Su último drama, *Las noches del fin del mundo*, lo termina Alfonso Sastre en 2009. El estado de salud no le permite ahora estar tan activo como quisiera.

4. Las analogías con el teatro de Bertolt Brecht en la obra de Alfonso Sastre antes de la *tragedia compleja*

Lo que más me interesa en la obra de Alfonso Sastre son las analogías con las ideas teatrales de Bertolt Brecht. Josefina Manchado Lozano afirma que Alfonso Sastre entró en el contacto con el teatro de Brecht en el año 1956¹⁵, ya después de la muerte de Brecht, no obstante se notan interesantes semejanzas entre la actitud literaria de ambos autores tanto después como antes del año 1956. No extraña que al conocer logros literarios de este famoso escritor alemán Alfonso Sastre no se pueda liberar de las influencias del teatro épico en su obra. Pero interesante es también ¿por qué se observa tantas analogías en los dramas y trabajos teóricos antes de 1956? ¿Cómo es posible, que dos escritores que viven en diferentes tiempos y espacios, tengan tantas ideas en común, y formulen unas teorías teatrales tan parecidas, y escriban dramas en las que aparezcan tantos temas semejantes? Las respuestas a estas preguntas no son el objeto de este trabajo, aunque sería interesante analizar la sensibilidad de ambos autores, sus experiencias de guerras y los ambientes en los que crecían. En este capítulo quiero solamente analizar la obra de Alfonso Sastre escrita antes de la *tragedia compleja* y presentar áreas en las que reconozco las ideas del teatro brechtiano.

Las primeras huellas del teatro de Bertolt Brecht las encuentro en *Arte Nuevo*. En la respuesta a una pregunta de Ricardo Doménech Sastre explica las causas de creación de este grupo y sus objetos:

Arte Nuevo surgió en 1945 como una forma – quizá tumultuosa y confusa – de decir “no” a lo que nos rodeaba; y lo que nos rodeaba, a nosotros que sentíamos la vocación del teatro, era precisamente el teatro que se producía en nuestros escenarios. Si algo nos unía a nosotros, que éramos tan diferentes (José Gordon, Alfonso Paso, Medardo Fraile, Carlos José Costas, José Franco, José María Palacio y yo, entre otros), era precisamente eso: la náusea ante el teatro burgués de aquel momento: el Benavente póstumo...¹⁶

La necesidad de la renovación del teatro y la aversión a la burguesía son rasgos característicos y fundamentales del teatro épico. Y cuando se lee el texto que los miembros de *Arte Nuevo* incluyeron en el programa de mano de la primera representación del grupo no es posible no relacionarlo con la idea principal del teatro épico, cuyo objeto es animar al público, despertar la razón e iniciar el sentido crítico.

¹⁵ Josefina Manchado Lozano, “Teoría dramática de Alfonso Sastre. La tragedia «compleja»”, en www.raco.cat/index.php/Caligrama/article/viewFile/66554/86282, p. 198. (10.03.2009).

¹⁶ Cito por Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 385.

Quizá antes de que hayáis leído estas líneas se habra 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 hacer pensar en vez de divertirnos¹⁷

Estas primeras analogías con las ideas del teatro brechtiano se multiplicarán después en la obra posterior de Alfonso Sastre y mostrarán una tendencia estable a acercarse más y más al teatro épico de Bertolt Brecht.

Ya la primera obra de Alfonso Sastre titulada *Uranio 235* nos da la respuesta a la pregunta, donde hay que buscar los orígenes de los motivos de la actuación literaria de Alfonso Sastre. Relacionando el título de la obra con la fecha de su aparición en 1946, se ve muy claro que lo que conmueve a Sastre a escribir son problemas y preocupaciones del mundo contemporáneo, los mismos que activaban la creación de Bertolt Brecht. Los personajes de *Uranio 235* viven en el mundo del terror atómico y representan una generación que ha conocido la guerra, la derrota, el exterminio y el horror de la venganza. Muy fuerte es el eco de los actos del terror ocurridos en Hiroshima y Nagasaki que se oye en este drama. Tan fuerte que permite sentir muy claramente una especie de angustia de alguien que de repente se da cuenta de que ha empezado la era atómica pero todavía no es capaz de prever qué consecuencias provocará. Su segunda obra *Cargamento de sueños*, estrenada el 9 de enero de 1948 en el teatro del Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid por *Arte Nuevo* bajo su dirección, muestra una continuación de los motivos y preocupaciones de *Uranio 235*. Aquí también encontramos a unos personajes perdidos en el mundo enemigo y, aunque el autor no precisa ni el espacio ni el tiempo, se reconoce una clara referencia a la situación socio-política en la España de los años cuarenta. Tanto la atemporalidad como la falta de las informaciones sobre el lugar de los acontecimientos son un efecto literario que manifiesta la desorientación de los seres humanos representados en la obra por nombres simbólicos: Man, Frau, Jeschoua. Sastre escribió sobre *Cargamento de sueños* :

Obra escrita a los veinte años, es una expresión fiel de mi situación espiritual de entonces, marcada por el inconformismo y por la angustia. Significa una protesta contra las convenciones formales..., y es, más que otra cosa, un acta de defunción escrita desde el ahogo de un espasmo nihilista-religioso¹⁸.

¹⁷ Mariano de Paco, *El teatro de Alfonso Sastre en la sociedad española*, en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350597533359071757468/p0000001.htm#I_0 . (27.12.2009).

¹⁸ Cito por Francisco Ruiz Ramon, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 390-391.

Ya en estas primeras obras se ve muy claramente el origen de la actitud literaria de Alfonso Sastre, que aunque va a mostrar después modificaciones y fluctuaciones, nunca dejará de aspirar a la literatura útil para el hombre y comprometida en el sentido social. En estas dos obras que empiezan la carrera literaria de Alfonso Sastre ya está presente el objeto de las preocupaciones del autor que construye el fundamento temático de su obra literaria y permite al lector ver las semejanzas con el teatro de Bertolt Brecht. Faltan todavía las indicaciones que podrían sugerir al lector o espectador cómo resolver el problema y cómo actuar en la situación del conflicto moral, elementos tan típicos para sus dramas posteriores de la etapa de la *tragedia compleja* que se considera como la culminación del desarrollo del teatro comprometido de Alfonso Sastre hacia el teatro épico. No cabe duda que la falta de estos dos elementos tan importantes y característicos para la actitud literaria de Sastre refleja el proceso del desarrollo social y literario del autor que entonces estaba todavía en la etapa inicial de su creación artística y buscaba su sitio en el mundo de la literatura.

Las experiencias negativas de la dictadura franquista hacen que Alfonso Sastre se aleje del catolicismo y empiece a comprometerse con el marxismo. En este momento elige el mismo camino que Brecht. La filosofía marxista fascina a ambos autores. Esta fascinación por la idea marxista tanto en el caso de Alfonso Sastre como en el de Bertolt Brecht es otro factor importante que fructificará en las semejanzas entre obras de ambos autores. Entonces en España la Iglesia Católica goza de un gran poder. Sólo el clero vasco y algunos grupos de sacerdotes se atreven a estar en contra de la dictadura franquista. En el futuro estas experiencias llevarán a Alfonso Sastre a la arriesgada decisión de apoyar a ETA, una decisión que dejará huellas en toda su vida posterior. En los años cincuenta Sastre empieza a identificar la Iglesia con el terror político de Franco y por lo tanto la rechaza y abandona toda práctica religiosa, aunque no deja de creer en Dios. En este acontecimiento se ve una estrecha relación entre la evolución del pensamiento político y la formación de su moral particular, que influyen en su actitud literaria y lo dirigen hacia el teatro social.

En 1950 Alfonso Sastre publica en *La Hora* el *Manifiesto del Teatro de Agitación Social (TAS)*. Lo hace en cooperación con José M^a de Quinto. En este manifiesto afirma que considera el teatro como un arte social y trata lo social como una categoría superior a lo artístico. En este momento Alfonso Sastre empieza a ver un gran papel del teatro en el proceso de la transformación del mundo. Está convencido de que los dramaturgos asumen una responsabilidad por los efectos que puedan producir sus dramas. En los veinte puntos del *Manifiesto del T.A.S.* se notan unas analogías con las ideas del teatro épico contenidos en *El pequeño organon para el teatro* de Bertolt Brecht.

En el *Manifiesto del T.A.S.* podemos leer:

1. Concebimos el teatro como un "arte social", en dos sentidos.
 - a) Porque el Teatro no se puede reducir a la contemplación estética de una minoría refinada. El Teatro lleva en su sangre la existencia de una gran proyección social.
 - b) Porque esta proyección social del Teatro no puede ser ya meramente artística.(...)
4. Nosotros no somos políticos, sino hombres de teatro; pero como hombres -es decir, como lo que somos primariamente-, creemos en la urgencia de una agitación de la vida española.(...)
7. Lo social, en nuestro tiempo, es la categoría superior a lo artístico.¹⁹

Y en el punto 35 del *Pequeño organon para el teatro* de Brecht leemos:

Necesitamos un teatro que no sólo procure sensaciones, ideas e impulsos, que forman el correspondiente campo histórico de las relaciones humanas donde tienen lugar acciones, sino que aplique y produzca aquellos sentimientos que juegan un gran papel en la transformación del mismo campo.²⁰

Después del periodo vanguardista empieza el periodo marcado por el ciclo de dramas de agitación social cuyo tema principal es la revolución. Sastre se acerca a la idea de la transformación revolucionaria del mundo. En los dramas de esta etapa el espectador debe elegir entre dos tragedias, entre la revolución o la vida en el mundo de la injusticia. La aceptación del orden social injusto no da ninguna esperanza mientras la tragedia revolucionaria abre puertas y hace posible los cambios. El espectador debe estar activo y tomar partido en su propia realidad social. Parece que este teatro cumple instrucciones incluidas en el punto 22 del *Pequeño organon para el teatro*, donde leemos:

Nuestra actitud habrá de ser crítica. Si se trata de un río, la actitud será regularla; si se trata de un árbol frutal, será mondar sus ramas; si se trata del transporte, será construir coches y aviones; y si se trata de la sociedad, será organizar revolución. Lo que presentamos dirigimos a los que regulan los ríos, que mondan los árboles, que construyen medios de transporte y los que organizan revoluciones, porque los invitamos a nuestro teatro y los pedimos que no olviden aquí de sus intereses alegres para que podamos ofrecer el mundo a sus cerebros y sus corazones esperando que lo cambien según su propio parecer.²¹

La acción del drama *El pan de todos* se desarrolla en un país donde ha triunfado la revolución, pero siguen existiendo corrupción, delincuencia y especulación. David, el protagonista, es un idealista. Para conservar la pureza de las ideas de la revolución, tendrá que

¹⁹ Alfonso Sastre, *Manifiesto del T.A.S.*, en http://www.sastre-forest.com/sastree/pdf/TAS_1950.pdf. (01.04.2010).

²⁰ Bertolt Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1960. (traducido por la autora de esta tesina).

²¹ *Ibidem.* (traducido por la autora de esta tesina).

condenar a su madre. David tiene que elegir entre sus ideales y su madre. Se encuentra en una típica situación dramática, elige a sus ideales y así condena a su madre a muerte. El sentido de la culpa, los remordimientos no le dejan vivir y lo llevan al suicidio. Alfonso Sastre muestra en este drama el conflicto entre los ideales de la revolución y la conciencia del individuo.

De este periodo provienen también *Prólogo patético* y *El cubo de la basura*, dramas en las que se nota el predominio del nihilismo. La acción de *Prólogo patético* está situada en un país de régimen dictatorial. Un grupo clandestino de estudiantes realiza actos terroristas para luchar contra la dictadura. Los motivos de su lucha son positivos pero causan efectos inesperables, como muerte de muchos inocentes. En este drama Alfonso Sastre muestra las dudas morales que inquietan a los miembros del grupo. ¿Es posible una revolución sin víctimas? ¿Qué diferencia hay entre un asesinato y una muerte accidental de un inocente? ¿Tienen que morir inocentes para que triunfe la revolución? Las respuestas a estas preguntas las encontramos en la biografía de Alfonso Sastre. El escritor decidió a apoyar la actitud terrorista de ETA, porque no encontró, ninguna manera mejor y más efectiva de luchar contra la dictadura de Franco.

Escuadra hacia la muerte, el drama representado por el Teatro Popular Universitario en el Teatro María Guerrero en 1953, marca una fecha fundamental para el teatro español. La censura prohíbe la obra después de su tercera representación a pesar de que antes la ha autorizado sin reparos. *Escuadra hacia la muerte* está dividida en dos partes, cada parte se compone de seis cuadros. Cuenta la historia de una escuadra de castigo formada por un cabo y cinco soldados que tienen que cumplir una misión suicida. En la primera parte aparece el conflicto entre el cabo, representante de la autoridad pura, cuyo objeto único es cumplir la orden sin preguntar ¿por qué? ni ¿para qué?, y los cinco soldados, víctimas de esa autoridad, que no quieren sacrificar sus vidas y no ven ningún sentido en la muerte heroica. Desesperadamente buscan la salida de la situación crítica como animales en una trampa. El conflicto termina trágicamente con la rebelión de los soldados y el asesinato del cabo por cuatro de ellos. La historia termina trágicamente.

La acción del drama se desarrolla en una futura Tercera Guerra Mundial. La localización de la historia contada en un ambiente fictivo, en épocas y lugares imaginarios es uno de los rasgos característicos del teatro de Alfonso Sastre y del teatro de Bertolt Brecht. Ambos autores engañan de esta manera a la censura que los persigue y prohíbe muchos de sus dramas.

Los años cincuenta son los años del florecimiento del comunismo en la Europa oriental que afecta también algunas fuerzas políticas y sociales del resto de Europa. En

España predomina entonces la propaganda en favor de una guerra internacional de liberación y protección contra el comunismo y es entonces cuando Alfonso Sastre se atreve a presentar su obra en la que pone en tela de juicio el valor y significado de la lucha armada. La representación de *Escuadra hacia la muerte* en el escenario de la guerra fría hay que considerarla como un acto muy valiente de protesta frente a la perspectiva de un nuevo conflicto mundial. El tema principal del drama es una condena fuerte de guerra. Alfonso Sastre niega el sentido de los actos del heroísmo. Su interés se concentra en el individuo. El ser humano es el verdadero y único objeto de su preocupación. Desde entonces el antimilitarismo y la misión social nunca abandonará la obra literaria de Alfonso Sastre. El mismo escribirá después:

Escuadra hacia la muerte fue, en 1953, un grito de protesta ante la perspectiva amenazante de una nueva guerra mundial; una negación de la validez de las grandes palabras con que en las guerras se camufla el horror; una negación, en este sentido, del heroísmo y de toda mística de la muerte. (...) Mi obra es también un examen de conciencia de una generación de dirigentes que parecía dispuesta, en el silencioso clamor de la *guerra fría*, a conducirnos al matadero. El matadero era para mí, el absurdo²².

No se pueden ignorar las fuertes analogías entre Sastre y Brecht en la manera de opinar sobre la muerte heroica en la guerra. Basta ya leer un fragmento de la redacción escolar de joven Brecht, citada por Roman Szydlowski en su libro *Bertolt Brecht*²³, sobre el tema : “Dulce et decorum est pro patria mori”, para ver una estable orientación del escritor hacia el ser humano. Brecht exhibiciona lo absurdo y lo grotesco de la guerra. La censura franquista prohíbe la obra y comienza entonces la etapa muy dura para el teatro sastriano, la etapa de constantes vetos censorios, escasa presencia de su obra en escenarios comerciales y, por el contrario, muy frecuentes representaciones en teatros independientes. En este perseguimiento de la censura se ve muchas analogías con Bertolt Brecht que también sufría ataques de la censura fascista.

Revolta contra la injusticia que se pone de relieve en *Escuadra hacia la muerte* destaca también en los dramas que aparecen después: *La Mordaza*, *Muerte en el Barrio*, *Tierra roja*, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. A pesar de la misma área temática en estas obras aparece un nuevo rasgo característico que demuestra el paso del autor en la nueva etapa de su desarrollo literario rumbo a la *tragedia compleja*, el optimismo. Alfonso Sastre sigue presentando el conflicto de un hombre con la injusticia socio-política, pero las historias

²² Cito por Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 393.

²³ Roman Szydlowski, *Bertolt Brecht*, Warszawa, Czytelnik, 1985, p. 13.

contadas ya no son tan pesimistas, cerradas, carentes de salida. Nace la esperanza, una fuerza que empuja a los personajes a buscar remedios, a oponerse a la opresión, a dejar de sufrir pasivamente todo lo que les trae su destino. En estos dramas aparece el factor didáctico que acerca a Alfonso Sastre a la idea del teatro épico.

La Mordaza es la primera obra en la que Alfonso Sastre muestra el triunfo de la libertad y la justicia sobre la tiranía y la opresión. En la familia de Isaías Krappo se refleja toda la sociedad española de los años de dictadura. El padre, Isaías Krappo, es un héroe negativo que domina a los miembros de la familia con terrible violencia y les obliga al silencio. La simbólica mordaza les impide a decir la verdad y liberarse de la tiranía. Sastre analiza las raíces de la pasiva obediencia de cada individuo mostrando situaciones ocurridas en el pasado, llenas de violencia, que han influido en la formación de sus caracteres. La angustia, el sentimiento predominante en esta obra afecta al público y lo conmueve. El problema más importante es una diferencia muy pequeña entre un héroe y un asesinato. Todo depende de las circunstancias.

ISAÍAS.- Que si a ese hombre lo hubiera matado hace cuatro años, tú te hubieras puesto muy contento. Y que yo, por lo mismo que ahora soy un criminal, entonces hubiera sido un héroe (*Ríe*) ¿No te hace gracia? Uno es un héroe o un criminal según las circunstancias, aunque el muerto sea el mismo.²⁴

El drama es una rebelión contra cada tiranía y su precio social y humano. Confrontando los principios morales del mundo de la guerra con los del mundo de la paz, Sastre anima al discurso sobre el heroísmo y el delito, y en consecuencia desnuda el absurdo de los conflictos armados, rechaza la violencia y protesta contra la dictadura en general. El primer estreno propiamente profesional de Alfonso Sastre es exactamente la representación de *La Mordaza*, dirigido por José M^a de Quinto en 1954 en el Teatro Reina Victoria de Madrid, la representación que goza de buena acogida por parte del público. Si Alfonso Sastre escribiendo *La Mordaza* hubiera conocido *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht podríamos tratar estas consideraciones morales como un eco de la obra del dramaturgo alemán, pero teniendo en cuenta que el primer encuentro con el teatro brechtiano se realizará en los años sesenta, resulta que estas analogías son el efecto de semejantes experiencias que, aunque ocurridas en dos mundos lejanos, llevan a Sastre y a Brecht a puntos comunes en el sentido ideológico.

En 1954 Sastre escribe *Tierra roja* un drama revolucionario que trata del problema de la responsabilidad social. En *Tierra roja* Sastre vuelve a los motivos que ya aparecieron

²⁴ Alfonso Sastre, *La Mordaza*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 335.

en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega y contraponen a un nuevo héroe colectivo contra un antagonista colectivo, la Compañía. Un viejo minero y su familia tienen que abandonar su casa porque él ya no puede seguir trabajando. Esta situación injusta conmueve a un joven minero Pablo que inicia una protesta a la que se unen otros mineros. Interviene la policía que está al servicio de la Compañía y cumple sus deberes como una fuerza ciega y potente. Empieza una lucha entre los mineros y la policía en la que muere por accidente un niño inocente matado por una bala perdida. Esto provoca la furia del pueblo unido, la ola del odio que mata y destruye. Todos se unen en una furiosa venganza. Las consecuencias son muy duras. Mueren muchas personas. Pero esta muerte no es inútil, despierta el sentido de la solidaridad de la que surge una fuerza muy poderosa que va a dar frutos en el futuro. Paradójicamente, años después, la situación vuelve a repetirse. Pablo es ya demasiado viejo para poder trabajar como antes y tiene que abandonar su vivienda. Pero las consecuencias son ya diferentes, todo el pueblo se levanta contra la injusticia, ya no es un acto aislado sino una acción colectiva que surge de la solidaridad social. La muerte de los mineros no ha sido en vano.

En 1955 Sastre escribe el drama *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. Según Josefina Manchado Lozano, no conoce todavía las ideas del teatro brechtiano, pero ya se observan las primeras analogías con el teatro del autor alemán, que llevarán a Sastre a la idea de la *tragedia compleja*. En el cuadro primero Sastre construye el clima y presenta la situación en el pueblo a través de una larga conversación de los mendigos acompañada por un ciego que canta romances, cuya función es parecida a la función de los songs en el teatro de Bertolt Brecht. Además Sastre localiza la acción en el tiempo pasado en un país lejano que en el teatro épico sirve para intensificar el efecto del distanciamiento. No crea a un personaje nuevo sino utiliza a un héroe ya conocido de una obra de Friedrich Schiller, un hombre simbólico, que no obedece a los órdenes del gobernador Geßler y se atreve a oponerse contra la tiranía. Wilhelm Tell, el héroe schilleriano no quiere arrodillarse ante el sombrero del gobernador Geßler y por lo tanto es castigado con una pena cruel. Tiene que atravesar con una flecha una manzana puesta sobre la cabeza de su hijo. Wilhelm Tell de Friedrich Schiller cumple el orden sin hacer ningún daño a su hijo. A la pregunta: ¿por qué ha tenido dos flechas?, responde que la segunda la ha tenido destinada para el gobernador Geßler. Si hubiera matado a su hijo, habría matado también a él. Alfonso Sastre modifica la historia y cambia el final. Guillermo Tell sastriano, en el momento clave, hace un tiro errado y mata a su hijo. En un arrebato de furia mata también al gobernador y de este modo libera al pueblo de su tiranía y se convierte en un héroe. Pero el precio de este acto de valentía es demasiado alto y Tell queda

destruido por el dolor y los remordimientos. En el último cuadro triunfa la revolución, el pueblo ofrece el poder a su héroe Guillermo Tell, pero él lo rechaza. En voz alta dice lo que hubiera preferido que sucediera: acertar la manzana y no matar a su hijo. Guillermo Tell de Alfonso Sastre es un héroe trágico y tiene ya los rasgos del héroe irrisorio de la tragedia compleja. En el momento de la prueba cruel no tiene el aspecto de un héroe típico: no se ha afeitado, no tiene raya en el pantalón y tiene los zapatos sucios, es muy humano y vulnerable y sus actos heroicos a menudo no proceden de los rasgos extraordinarios de su carácter sino ocurren sin intención, inesperados y en contra de su propia voluntad.

Las opiniones sobre *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* en la España franquista oscilan desde muy positivas hasta muy críticas. Una de ellas, escrita por Francisco Ruiz Ramón antes de la muerte de Franco, expresa en forma bastante breve un desconcierto producido por la obra de Alfonso Sastre:

Los propósitos de Sastre, escribir la tragedia de Guillermo Tell que nadie ha escrito todavía, se quedan en propósitos. No podemos entender cómo Pérez Minik ha podido escribir tan rotundamente con evidente injusticia para el teatro español actual y para el resto del teatro del mismo Sastre que «*Guillermo Tell* es uno de los más bellos dramas que se han escrito en España en estos años» (*T.T.*, I, página 24). Humildemente confesamos no haber descubierto esa belleza en el drama que Sastre ha escrito. Porque no hay que confundir las ideas dramáticas que desea un autor escribir, ideas que pueden ser muy bellas, con lo que, en realidad, ha escrito. Para la crítica no hay otro objeto a considerar que lo escrito, no lo proyectado, por mucho que lo proyectado incite nuestro interés.²⁵

En *Muerte en el barrio* se observa una innovación en el nivel de la narración que Sastre utiliza también en *Ana Kleiber* y que marca el comienzo de un periodo literario cuya culminación se realizará en la *tragedia compleja*. En estos dos dramas aparece el sujeto emisor intermedio entre el autor y el público, un personaje intradiagético, que en un momento dado cambia su papel dramático y se proclama narrador de la historia presentada en la escena afirmando ser incluso el emisor del texto, tal como lo leemos nosotros. Este recurso rompe el clásico esquema de la comunicación entre el autor y el destinatario en el texto teatral, que se realiza normalmente a través de los actores e introduce un elemento narrativo en el texto, muy característico para el teatro épico de Bertolt Brecht, llamado también el teatro narrativo.

En *Ana Kleiber* se juega también con el tiempo, pero desde la perspectiva del relato (historia tomada desde su final y reconstruida analepticamente. De ese modo se distancian la historia y el relato; cada uno construye su realidad con su lógica: sucesiva y causal, la

²⁵ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 404.

primera, casual y rememorativa, el segundo). Además se apoya en la forma metateatral: el autor se presenta como quien escribió aquello que estamos viendo, mientras él y otras figuras se desdoblaron en personaje y actor. Sastre se nos muestra aquí luchando con los límites del drama, abriendo desde dentro su estructura, mientras externamente mantiene una convencional división entre actos. La confusión de tres diálogos simultáneos al comienzo, y la remisión del fin del drama a su inicio, cerrando circularmente la representación, son otros ejemplos de la distorsión del esquema dramático habitual.²⁶

La presencia de un personaje teatral que narra la historia y expresa sus opiniones sobre lo que sucede en la escena funciona como un efecto del distanciamiento y sirve para romper la ilusión dramática, alejar al receptor de lo que se presenta y activarlo a reflexionar sobre la realidad fuera del teatro. Este personaje-narrador permite a Alfonso Sastre esconderse detrás de él y asistir al receptor en el proceso de análisis crítica de la sociedad.

En una etapa muy anterior al periodo de las llamadas tragedias complejas, en 1955, Sastre utilizó, en *Ana Kleiber* y en *Muerte en el barrio*, el recurso de dejar que un personaje intradieético narrara la historia y pusiera en marcha con sus palabras la representación dramática de hechos acontecidos en el pasado. En *Ana Kleiber*, en particular, se realiza un fenómeno de doble instancia emisora: Alfredo narra oralmente al escritor en escena las vicisitudes de su relación con Ana y el escritor se propone escribir, basándose en lo que ha escuchado, una obra de teatro para un público más amplio. A partir de esta obra en adelante, se manifestará de manera constante la tendencia a la inclusión de un sujeto que, durante el drama, declara el propósito de escribir una historia, que es en concreto la misma que se desarrolla en la escena.²⁷

Además de esta narratización que se relaciona con el teatro épico, hay en este drama más rasgos característicos para el teatro de Bertolt Brecht. En su estructura el drama *Ana Kleiber* rompe la poética aristotélica y sigue los principios del teatro épico. Es dividido en partes precedidas de títulos típicos para la novela. Al principio y al final encontramos situaciones idénticas entre las que los personajes de la obra cuentan su historia de amor volviéndola a vivir en la escena, esta estructura impide el desarrollo de la acción hacia el punto culminante y cumple la instrucción número 50 del *Pequeño organon para el teatro* de Bertolt Brecht, que recomienda:

El actor debe realizar otra modificación al comunicar lo que presenta: esta modificación contribuye a hacer el proceso más cotidiano. De la misma manera que el actor no tiene que engañar al público para hacerle creer que no es él, tampoco tiene que hacerle creer que lo

²⁶ José Paulino, "Acción, tiempo y espacio en el teatro de Alfonso Sastre, en *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, coord. José Ángel Ascunce, Hondarribia, HIRU, 1999, p. 176.

²⁷ Donatella Ucchino, "Las tragedias complejas de Alfonso Sastre: Espectáculos para leer", *ibidem*, pp. 278-279.

que ocurre en el escenario no se ha ensayado nunca y que ocurre por primera y única vez. En la actuación se tiene que ver claramente que el actor conoce el final de la obra desde el principio, y que por ello ha de tener una absoluta y despreocupada libertad.²⁸

En 1955 Alfonso Sastre escribe *La sangre de Dios* y *El cuervo*, dos obras en las que juega y experimenta con el tiempo. *La sangre de Dios* se relaciona con la bíblica historia de Abraham. El protagonista, el profesor Jacobo Parthon oye la voz de Dios que le ordena matar a su hijo. En el acto primero el padre mata a su hijo, pero en el acto segundo el autor presenta al público otra solución que deja creer que lo que ha presentado en el acto primero ha sido solamente una alucinación. Entre dos versiones de la historia no hay enlace dramático. Esto produce un efecto del distanciamiento y en consecuencia impide la identificación del público con los personajes del drama que es una de las recomendaciones básicas del teatro épico de Bertolt Brecht.

Otro drama donde encontramos experimentos con el tiempo es *El cuervo*. El drama escrito en el estilo de un horror que cuenta una historia de un crimen presentada como pasada pero que se desarrolla en el tiempo presente. En este drama tenemos dos espacios temporales: uno, en que se encuentra Juan y sus amigos que vienen a celebrar con él la última noche del año y otro en que se encuentra Laura, su mujer asesinada el mismo día un año antes. Alfonso Sastre juega con estos dos espacios temporales que se encuentran y penetran uno a otro. Esto sorprende tanto a los personajes como al receptor del drama y le obliga a analizar la historia de nuevo y con detalles para no perderse en las trampas del tiempo.

A las innovaciones narrativas que han aparecido por primera vez en *Ana Kleiber* y *Muerte en el barrio* vuelve Sastre en *Asalto nocturno*, un drama escrito en 1959, en el que el autor sigue desarrollando la concepción narrativa de su teatro.

Yo creo que ahí fue la primera vez que intenté de forma consciente hacer un teatro narrativo que fuera una síntesis entre lo dramático y lo épico, entre lo dramático y lo narrativo [...]²⁹.

Este drama tiene la forma de investigación criminal y cuenta una historia contemporánea, que se desarrolla en el siglo XX. Empieza en el momento del misterioso asesinato del profesor Graffi, que es un impulso para investigar la causa del crimen y recorrer hacia atrás en el tiempo. La investigación revela una larga cadena de crímenes y venganzas hasta el eslabón primero, el origen de todos los crímenes, la cruel dictadura de los Graffi, que inició el

²⁸ Bertolt Brecht, *El pequeño organon para el teatro*, en http://www.opuslibros.org/Index_libros/Recensiones_1/brecht_org.htm. (01.04.2010).

²⁹ Cito por Donatella Uchino, „Las tragedias complejas de Alfonso Sastre: Espectáculos para leer”, en *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, coord. José Ángel Ascunce, Hondarribia, HIRU, 1999, p. 279.

conflicto entre las familias Bosco y Graffi y empezó esta trágica historia de vendetta, en la que los efectos se convierten en las causas y las víctimas en los verdugos. La historia presentada en la escena invita al público a analizar los tiempos presentes, llenos de conflictos no solucionados en las que el hombre es, a la vez, la víctima del proceso histórico y culpable de él. En la última escena el inspector Orkin se dirige al público y dice: „... deseo de todo corazón que esta sangrienta historia haya terminado, de verdad y para siempre, cuando caiga, dentro de unos momentos, el telón del teatro“³⁰.

El comisario Orkin asume un papel muy importante, de repente, en el segundo cuadro, se convierte en el narrador, explicando al público el caso de que se ocupa. Después de ese momento vuelve a presentarse como narrador al principio de los cuadros IV, V, VI y al final del cuadro VII, pero lo importante es, que excepto estos episodios, sigue siendo uno de los personajes intradiagéticos. Este cambio de los niveles de la narración es muy típico para el teatro brechtiano y su presencia en estos dramas marca una etapa muy importante en la evolución hacia la tragedia compleja.

En esta obra Sastre encomienda a un personaje del drama la responsabilidad de la narración, usando un recurso típico de la narrativa. Y visto que el que narra es el personaje con mayor rectitud moral y sentido crítico, es evidente que Sastre hace de él un instrumento para comunicar sus ideas y para poner en marcha en el lector un proceso de reflexión crítica sobre las degeneraciones de la sociedad.³¹

En el mismo año Sastre escribe *En la red*, otro drama, que trata del tema del terrorismo. Las experiencias angustiosas de los protagonistas de la lucha contra el franquismo, que han caído en manos de la policía inspiran a Alfonso Sastre a escribir sobre la clandestinidad y sus consecuencias para un hombre. Los protagonistas son el grupo clandestino, encerrado en un cuarto durante una noche, antes de la llegada de la policía. La tensión de la obra surge de la atmósfera de la persecución que no acaba nunca e impide cualquier descanso. Los personajes se encuentran en una situación trágica, no pueden alcanzar la libertad ni evitar la tortura que espera a quienes caen en la red de la policía. En este espacio tan pequeño se refleja toda la realidad de la vida humana en un sistema totalitario, donde todos son perseguidores y el hombre vive como un animal atrapado en una red. Pero lo que distingue este drama de los anteriores, que también trataban del tema de la violencia e

³⁰ Cito por Francisco Ruiz Ramon, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005, p.406.

³¹ Donatella Ucchino, „Las tragedias complejas de Alfonso Sastre: espectáculos para leer, en *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, coord. José Ángel Ascunce, Hondarribia, HIRU, 1999, p. 280.

injusticia, es el optimismo que surge de la oscura atmósfera de la obra. Pablo, uno de los jefes de la Resistencia, dice:

Recuerden siempre que los días están contados, que el que nos pega la patada en el vientre está condenado a desaparecer. Es él quien huele a podrido, a muerto, aunque seamos nosotros lo que nos desangremos todavía. En los peores momentos piensen en ello y en la liberación o dejen de pensar y aguanten en el vacío, porque se han de oír, y muy pronto, las voces de la victoria... Recuerden, si quieren agarrarse a algo, que ya somos demasiados para caer en una red, por muy grande que sea.³²

En estas palabras se expresa una esperanza, un mensaje al público enviado por el autor, que ya no es sólo un presentador de la historia contada en el drama, sino un guía que nos indica el camino hacia la libertad. El drama cumple una función didáctica, instrua y activa al espectador y sin duda alguna pertenece al teatro didáctico basado en la teoría teatral de Bertolt Brecht.

A Alfonso Sastre se lo considera como un autor que escribe para los adultos, pero en su obra literaria aparecieron también tres piezas que pertenecen al teatro infantil: *El circulito de tiza*, *El hijo único de Guillermo Tell* y *El pequeñísimo organon*. En el momento cuando aparece *El circulito de tiza*, ya no se puede tratar las conexiones con el teatro de Bertolt Brecht como un fenómeno casual. Aunque Alfonso Sastre nace y crece en un espacio lejano de la tierra alemana, en su camino literario muestra una tendencia constante a acercarse al teatro de Bertolt Brecht. El punto culminante será su *tragedia compleja* en la que realizará la teoría del teatro épico, pero ya en el año 1962 se observa una intrigante oscilación de ambos escritores en el mismo espacio de los intereses. Josefina Manchado Lozano en su artículo *Teoría dramática de Alfonso Sastre. La tragedia “compleja”* opina:

Las tragedias “complejas” son el resultado de lo que observo como un avance en la consolidación de la estética de Sastre: el momento en que conoce la obra de Brecht. Si bien su teatro es conocido por el autor desde 1956, fecha en la que muere Brecht, su teoría dramática no es mencionada por Sastre hasta 1965 en *Anatomía del realismo*. En este momento Sastre entra en contacto y analiza al autor europeo más discutido en los años cincuenta y sesenta, creador de un teatro tildado de “revolucionario” por lo innovador y de “antirrevolucionario” por cuestionar uno de los pilares del social-realismo, la “teoría del reflejo” directo de la realidad en el arte.³³

³² Cito por Francisco Ruiz Ramon, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005, p.407.

³³ Josefina Manchado Lozano, “Teoría dramática de Alfonso Sastre. La tragedia «compleja»”, en www.raco.cat/index.php/Caligrama/article/viewFile/66554/86282. (10.03.2009).

El circulito de tiza escribe Sastre en 1962, tres años antes de los primeros dramas componentes de la tragedia compleja. La obra lleva el título de *Historia de una muñeca abandonada*, pero en 1965 aparece en el número 64 de *Primer Acto* con el título *El circulito de tiza madrileño* acompañada de consideraciones y fragmentos de *El círculo de tiza* de Li Hsing Tao, *El círculo de tiza caucásico* de Bertolt Brecht y *El círculo de tiza de Cartagena* de José Rodríguez Méndez.

El circulito de tiza de Alfonso Sastre consta de dos partes: “El circulito chino” y “Historia de la muñeca abandonada”. La primera parte es la versión fiel a la obra de Li Hsing Tao *El circulito de tiza*, del siglo XIII, que inspiró también a Bertolt Brecht a escribir su versión *El círculo de tiza caucásico*. En este momento, a pesar de la distancia temporal, Sastre y Brecht se encuentran en el mismo espacio de los intereses.

La primera parte, *El circulito chino*, presenta el mito originario y la segunda parte, *Historia de una muñeca abandonada* es la reflexión actual sobre el mito. En la primera parte aparecen dos mujeres ante el juez Pao. Ambas aseveran ser la verdadera madre de un niño. El juez Pao tiene que resolver el conflicto y distinguir la que miente de la que dice la verdad. Para hacer esto realiza una prueba del círculo de tiza. Las dos mujeres se encuentran fuera del círculo de tiza y tienen que sacar al niño del centro del círculo sin pasar la línea de tiza, estirando cada uno de un brazo. La madre ficticia consigue sacar al niño. La verdadera madre se pone a llorar. El juez le pregunta, por qué llora y ella le dice que no ha podido tirar del brazo del niño por temor a que pudiera hacerle daño. El juez hace justicia y devuelve al niño a la verdadera madre, encarcelando a la otra que ha mentido.

En la segunda parte aparece una niña rica llamada Lolita con una muñeca estropeada. Le golpea su cabeza contra el suelo y la trata como si quisiera estropearla totalmente. Después pincha un globo a la globera, una anciana, y se burla de ella. Dice que es tan rica, que puede hacer todo lo que quiera. Finalmente rechaza la muñeca estropeada y se va. La anciana coge la muñeca la ata a un globo y la deja volar. A la muñeca la encuentra Paquita, una niña pobre. La abraza, le canta y la lleva a un zapaterito para que la repare. Entonces viene Lolita que quiere recuperar la muñeca. Mientras las chicas pelean llega un trapero y resuelve el conflicto realizando la prueba del circulito de tiza. Finalmente es Paquita la que se queda con la muñeca.

El didactismo de Alfonso Sastre en esta obra desempeña papel muy destacado y se extiende a dos niveles distintos:

-En el aspecto ideológico ha pretendido poner al alcance de los niños las conocidas ideas de Bertold Brecht en *El círculo de tiza caucasiano* cuyas expresiones a veces repite literalmente, recalcando su origen.

- En otro aspecto que podríamos calificar literario o cultural, Alfonso Sastre llega a explicar el significado de algunas de las palabras empleadas, consciente de que no las van a entender los niños.³⁴

Alfonso Sastre explica la intención de su obra en una entrevista con Francisco Caudet:

Yo quería plantear ahí la lucha de clases. Por eso hay la niña rica y la niña pobre. Es, sí, una simplificación. A fin de cuentas uno cae en simplificaciones...La crítica a que somete esto Brecht consiste en decir que el hijo pertenece a la persona que lo ha cuidado y no a la que ejerce su propiedad por el hecho de haberlo dado a luz. O sea que las cosas pertenecen a quienes las cuidan. La tierra es para quien la trabaja. Esto viene a ser la tesis. Entonces las dos obritas mías, *El circulito chino* y *La niña abandonada* presentan, una, el planteamiento mítico originario y, otra, la reflexión crítica, actual.³⁵

Indudablemente *El circulito de tiza* tiene el carácter didáctico y de este modo realiza las instrucciones del teatro épico de Bertolt Brecht. Por las influencias del teatro brechtiano se realizan no solamente a través del didactismo. En esta obra para los niños observamos también las técnicas distanciadoras que surgen de la necesidad del autor de cumplir el aspecto didáctico:

- En la introducción leemos un aviso de Alfonso Sastre dirigido al público, en el que cuenta el contenido de la obra y sugiere que sus dos partes, a pesar de las diferencias, tratan en el fondo de la misma historia. Expresa también su esperanza que la moraleja de la historia sea comprendida por todos.
- En el prólogo Sastre sugiere que el maestro aproveche la clase y la explicación de la geometría para hacer teatro.
- Cada cuadro empieza con el título.
- El humor y la música son presentes en el espectáculo.
- Al principio de la segunda parte se lee una leyenda que contiene la moraleja de la obra.
- La vendedora de globos se dirige al público y explica como comprender la moraleja de la obra en los tiempos presentes:

...Las cosas pertenecen,

³⁴ Juan Cervera, „Historia crítica del teatro infantil español”, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12146187518927162765213/p0000010.htm>. (12.08.2009).

³⁵ Francisco Caudet, *Crónica de una marginación*, s.l., ed. de la Torre, 1984, pp. 91-92.

dice el señor Bertoldo
a quien tiene cuidado
de ellas, y es el colmo
que quiera poseerlas
el que lo tiene todo
y no cuida de nada,
ni se gasta los codos
pensando y repensando
en los mejores modos
de mejorar la cosa,
ni se gasta los ojos
de mirarla y quererla,
ni la riega con todo
el sudor de su frente,
ni cava el surco hondo
para que crezca fuerte
y dé frutos muy gordos.³⁶

- El primer intermedio es cantado o recitado por los niños que comentan el texto aclarando su sentido universal.
- En el segundo intermedio los niños juegan.
- En el tercer intermedio canta un coro de niños, que dicen que *El circulito de tiza* se basa en el juicio de Salomón.

Todas estas instrucciones ayudan a los niños comprender el mensaje de la obra y impiden a la vez a comprometerse demasiado en el espectáculo, que es importante para el proceso de percepción analítica.

El circulito de tiza no es la única pieza escrita para y por motivo de los niños. En 1970 Alfonso Sastre escribe un trabajo teórico sobre el teatro para los niños: *El Pequeñísimo organon*, cuyo título basa en el texto teórico de mucha importancia para el teatro épico, en el *Pequeño organon para el teatro* de Bertolt Brecht. La primera parte de este *Pequeñísimo organon* titulada *El teatro y los niños* está publicada por primera vez por la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid. La segunda parte aparece en 1972 en la revista *El Urgallo*, en el número de noviembre-diciembre.

³⁶ Iñaki Azkarate, „Teatro para niños de Alfonso Sastre”, en *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, coord. José Ángel Ascunce, Hondarribia, HIRU, 1999, p. 105.

La primera parte contiene quince instrucciones que se refieren al teatro infantil, que es para Alfonso Sastre tanto el teatro escrito por los niños como el teatro escrito por los mayores para los niños.

La segunda parte trata de las ideas fundamentales en el teatro infantil: el lenguaje propio de un teatro para niños y la moral en el teatro para niños.

En este momento la oscilación constante de la obra literaria de Alfonso Sastre hacia el teatro de Bertolt Brecht alcanza su punto culminante. Sastre conoce ya muy bien la obra dramática de Bertolt Brecht y sus trabajos teóricos sobre el teatro y las influencias brechtianas florecerán en su *tragedia compleja*.

5. Las influencias del teatro épico en la *tragedia compleja* de Alfonso Sastre

Toda la actuación teatral de Alfonso Sastre se la puede dividir en dos etapas, antes y después de haber conocido el teatro brechtiano. El encuentro con la obra teatral y teórica del autor alemán es un acontecimiento muy importante que marca un límite entre estos dos periodos del trabajo artístico de Alfonso Sastre. Entonces nace la idea de escribir la *tragedia compleja*. Josefina Manchado Lozano en su artículo *Teoría dramática de Alfonso Sastre. La tragedia “compleja”* afirma:

Las tragedias “complejas” son el resultado de lo que observo como un avance en la consolidación de la estética de Sastre: el momento en que conoce la obra de Brecht. Si bien su teatro es conocido por el autor desde 1956, fecha en la que muere Brecht, su teoría dramática no es mencionada por Sastre hasta 1965 en *Anatomía del Realismo*. En este momento Sastre entra en contacto y analiza el autor europeo más discutido en los años cincuenta y sesenta, creador de un teatro titulado de “revolucionario” por lo innovador y de “antirrevolucionario” por cuestionar uno de los pilares del social-realismo, la “teoría del reflejo” directo de la realidad en el arte.³⁷

Aunque en la primera etapa también se notan muchas analogías con la obra de Bertolt Brecht, vale la pena analizar las semejanzas ante todo en las obras de las que sabemos sin duda alguna que nacieron de la impresión provocada por el teatro de Bertolt Brecht. La *tragedia compleja* nace en los años sesenta, cuando culmina el proceso de la aproximación de las ideas dramáticas de Alfonso Sastre al teatro épico de Bertolt Brecht. A los primeros dramas escritos según esta forma teatral, cuyas influencias están presentes en la obra literaria de Sastre hasta los años noventa, pertenecen: *Crónicas romanas*, *M.S.V o tragicomedia de La sangre y la ceniza*, *La taberna fantástica*, *El camarada oscuro*, *El banquete*. El drama más representativo para una comparación con teatro de Bertolt Brecht es *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza*, porque surgió de la fascinación por *La vida de Galileo* de Bertolt Brecht. Por eso merece la pena analizarlo con detalles en un capítulo separado.

Alfonso Sastre en una entrevista con Francisco Caudet revela los motivos que lo llevaron a escribir según esta nueva fórmula teatral:

Eso fue porque había observado, creo haberte mencionado, cierta separación entre el público y mis obras, las pocas veces que se conseguía que fueran representadas. En esas veces tampoco tenía grandes éxitos. De modo que no podía plantearme sólo el hecho de que mis

³⁷ Josefina Manchado Lozano, “Teoría dramática de Alfonso Sastre. La tragedia «compleja»”, en www.raco.cat/index.php/Caligrama/article/viewFile/66554/86282, p. 198. (10.03.2009).

obras no se representaban por culpa de la censura y quedarme muy tranquilo diciendo que era Víctima de la censura. No, el problema era más grave porque algunas de las obras, a pesar de todo, se representaban y en la representación yo observaba que había una adhesión de carácter político siempre. 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... No sé... Por una serie de razones que yo no me explicaba muy bien, veía que no se producía una relación fuerte entre el espectáculo, cuando era un texto mío, y los espectadores. Y a pesar de la simpatía de los espectadores que iban a verlo. Era una cosa que se representaba pero que no llegaba a producir un efecto dramático fuerte.³⁸

Entonces Alfonso Sastre decide a crear nueva fórmula dramática, que él mismo nombra *tragedia compleja* y que reúne la tragedia neoaristotélica, el teatro épico de Brecht y esperpentización valleinclanesca. Sastre no plagia el teatro de Bertolt Brecht, sino se aprovecha de unos inventos de su teatro. En sus *tragedias complejas* y la obra teórica sobre ellas a menudo polemiza con el autor alemán, adapta algunos elementos de la teoría brechtiana en su obra y rechaza a otros, y de este modo perfecciona su drama y lo hace adecuado a las necesidades de su tiempo.

Magda Ruggeri Marchetti presenta los presupuestos básicos de la tragedia compleja:

El teatro de Sastre, sobre todo en sus últimas etapas evolutivas, podría situarse en el centro de un triángulo cuyos vértices serían la política propiamente dicha, la tragedia existencial, y el arte puro como juego. Decimos en el centro como posición alejada por antonomasia de los excesos a que puede llevar la preponderancia o dominio de cada uno de ellos: es decir cierto “realismo socialista” burocratizado o populismo, el nihilismo y el Arte por el arte.

La “tragedia compleja” es sobre todo una superación del “par dialéctico” que suponen los dos primeros vértices (o mejor, sus excesos).

Partiendo del presupuesto de que la Sociedad que se intenta purificar está degradada y de que lo trágico (al menos lo trágico puro) le resulta cómico, irrisorio, Sastre afirma que el autor que no sea consciente de esta degradación cae en la ilusión de la tragedia pura. En el otro extremo una hiperconciencia lleva al esperpento, disolvente de la tragedia, a lo grotesco. Alejándose también y superando el antitragicismo brechtiano, demasiado didáctico, Sastre propone un “producto” capaz de superar la barrera que supone esta degradación para penetrar

³⁸ Francisco Caudet, „El personaje en las tragedias complejas de Alfonso Sastre. Y otras consideraciones de poestética, en *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, , coord. José Ángel Ascunce, Hondarribia, HIRU, 1999, p. 129.

en el espectador y sacudirlo por dentro. Este “producto” debe tener un “núcleo trágico” inmediatamente perceptible por el espectador, pero dada la degradación de éste, hay que proteger a este núcleo “complejizándolo”.³⁹

Sin duda alguna ambos autores tienen mucho en común, tanto el impulso al trabajo literario que surge de la fuerte preocupación por el ser humano y de una gran responsabilidad que sienten ante la sociedad, como el objetivo de su obra que consiste en activar al receptor y atraerlo en el proceso de la transformación socio-política. Alfonso Sastre modifica algunos índices del teatro épico, pero a pesar de eso, se deja conducir por mismos motivos y realizar las mismas obligaciones que Bertolt Brecht, para cumplir el papel más importante de su vida, el papel de un dramaturgo comprometido.

Los rasgos característicos del estilo sastroiano en la *tragedia compleja* son, ante todo: el carácter comprometido de la obra, estética del boomerang, héroe irrisorio, el carácter narrativo del drama y enriquecimiento del lenguaje.

5.1. El carácter comprometido

El carácter comprometido es un rasgo, que aunque caracteriza ante todo la *tragedia compleja*, está ya presente en sus trabajos anteriores y acompaña todo el proceso del desarrollo literario de Alfonso Sastre.

En el *Manifiesto del T.A.S.* leemos:

1. Concebimos el teatro como un “arte social”, en dos sentidos.

a) Porque el Teatro no se puede reducir a la contemplación estética de una minoría refinada.

El Teatro lleva en su sangre la existencia de una gran proyección social.

b) Porque esta proyección social del Teatro no puede ser ya meramente artística.

(...)

5. Por eso, en nuestro dominio propio (el Teatro), realizaremos ese movimiento, y desde el Teatro aprovechando sus posibilidades de proyección social, trataremos de llevar la agitación a todas las esferas de la vida española.

(...)

7. Lo social, en nuestro tiempo, es una categoría superior a lo artístico.⁴⁰

³⁹ Magda Ruggeri Marchetti, “La «tragedia compleja»: bases teóricas y realización en los dramas inéditos de Alfonso Sastre, en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_164.pdf. (07.02.2009).

Estos puntos del *Manifiesto de T.A.S.* presentan la función del teatro y la misión del dramaturgo, cuya obligación ante la sociedad es luchar contra lo malo para crear un mundo mejor. La función del teatro es servir a los seres humanos, ayudarles a confrontarse contra la injusticia y mostrar el camino a la libertad y felicidad. El arte tiene una misión para cumplir, porque en manos de un buen dramaturgo puede convertirse en una arma muy eficaz. En este sentido los objetos del teatro de Alfonso Sastre muestran analogías con el teatro épico. En *Once notas sobre el arte y su función* Sastre afirma:

9. 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.

10. Precisamente, la principal misión del arte, en el mundo injusto en que vivimos, consiste en transformarlo. El estímulo de esta transformación, en el orden social, corresponde a un arte que, desde ahora, podríamos llamar *de urgencia*. Queda dicho que todo arte vivo, en un sentido amplio, es justiciero; este arte que llamamos *de urgencia* es una reclamación acuciante de justicia, con pretensión de resonancia en el orden jurídico.⁴¹

En *Pequeño organon para el teatro* de Bertolt Brecht leemos en el punto 35:

Necesitamos un teatro, que no sólo procure sensaciones, ideas e impulsos, que facilitan el correspondiente campo histórico de las relaciones humanas, en el que se desarrolla la acción, sino un teatro, que aplique y produzca aquellos sentimientos que juegan un gran papel en la transformación del mismo campo.⁴²

En el punto 24. Brecht escribe, que “el teatro tiene que comprometerse en la realidad”⁴³.

Sin duda alguna las experiencias de la vida cotidiana y la sensibilidad personal de ambos autores, separados por la distancia espacial y temporal, les dirigieron a las mismas áreas de los objetos de su actuación literaria.

⁴⁰ Alfonso Sastre, *Manifiesto del T.A.S.*, en http://www.sastre-forest.com/sastree/pdf/TAS_1950.pdf. (01.04.2010).

⁴¹ Alfonso Sastre, “Arte como construcción”, en Alfonso Sastre, *Anatomía del realismo*, Hondarribia, HIRU, 1998, pp. 39-40.

⁴² Bertolt Brecht, *El pequeño organon para el teatro*, en http://www.opuslibros.org/Index_libros/Recensiones_1/brecht_org.htm. (01.04.2010).

⁴³ *Ibidem*.

5.2. La estética de boomerang

El teatro es solamente un tipo de arte y no tiene posibilidad de influir en la realidad en directo, por eso tiene que hacerlo a través del espectador. Brecht opinaba que el teatro podía dar un impulso al proceso de los cambios, que se realizaran realmente por la gente, por el público. Por eso el espectáculo teatral tenía que despertar el sentido crítico y mostrar los problemas actuales de tan manera que el espectador, al salir del teatro, sintiera una necesidad ardiente a cambiar lo que había de cambiar y saber como hacerlo. Brecht veía un gran peligro en la demasiada ilusión creada por los actores en la escena, que despertaba, según él, los sentimientos, pero impedía a analizar la obra de manera razonable. El público sumergido demasiado en el ambiente de los acontecimientos ocurridos en la escena, perdía, según Brecht, su facultad de pensar, analizar y sacar conclusiones, que era una condición obligatoria, para que el teatro cumpliera su misión. El espectador tenía que mantener la distancia emocional del drama, no podía entrar demasiado en la atmósfera ilusoria del espectáculo ni olvidar que lo que ocurría era sólo una representación y no la verdad. Para ayudar al público distanciarse del espectáculo Bertolt Brecht introdujo en su teatro el efecto del distanciamiento (*Verfremdungseffekt*, o V-Effekt), que es el elemento más importante y más conocido en el teatro épico. El efecto del distanciamiento puede realizarse a través de distintos instrumentos teatrales, que tienen un objeto común, impedir la ilusión de la realidad y la identificación del espectador con los personajes teatrales. En el teatro épico encontramos por eso los títulos de las escenas escritos en los carteles, que adelantan a los hechos; proyecciones en el telón, que además a menudo no cubre de todo lo que ocurre en la escena en los intermedios; apartes, en las que el actor sale de su papel y se dirige al público; música; gestos; elementos que están en contradicción con el tiempo de la acción; formas narrativas de contar la historia y muchos más.

Alfonso Sastre polemiza con este invento teatral de Bertolt Brecht opinando, que:

Yo comprendo el deseo de que el teatro se aleje de la magia; de que sus objetivos sean otros que los de suscitar esa *ilusión* que trata de provocar, precisamente, el naturalismo; pero pienso que la crítica de Brecht está montada, si no sobre un seudoproblema, sí sobre algo cuya problematicidad es discutible. Para mí, en el teatro *dramático* hay lo que pide Brecht al teatro: distanciamiento, crítica y todo lo demás; mientras que en el teatro *épico* encuentro el peligro de que, al alargar las distancias, el espectador nos pierda de vista y nosotros a él.

1.- En el teatro *dramático* se acepta irónicamente, por parte del espectador, la *actualidad* de los acontecimientos del escenario. De verdad, no hay nadie que se crea que el actor se ha

sacado los ojos, o que al otro lado del ventanal *ruge* el pueblo de Atenas, o que el actor-personaje se clava, en estos momentos un cuchillo en el vientre. Lo que Sartre dice del teatro de Brecht es válido también para el otro teatro: el acontecimiento representado denuncia, por el hecho de la representación, su ausencia.

2.- El actor *dramático* no vive su personaje sino que lo controla y dirige desde la inteligencia utilizando como materia artística su cuerpo (...), o lo vive pero hipócritamente. No he conocido a ninguno que crea a su identificación, en su metamorfosis. Cualquiera de ellos nos cuenta su personaje, como los actores brechtianos, pero –eso sí– lo hace dramáticamente. Lo normal, en el actor no brechtiano, es que haya cierta participación (siempre pueda haberla en cuanto que los personajes no suelen ser monstruosos), pero también ironía y crítica, distancia: sobre todo durante el período de estudios y ensayos. La encarnación última es el resultado de este trabajo. De tal modo que cuando se habla de la transfiguración del actor en su personaje no se quiere significar nada mágico: se alude a la transformación provisional e irónica en que consiste su oficio; un oficio que no exige ninguna *identificación* aunque ciertos préstamos psico-corporales.⁴⁴

Aunque Alfonso Sastre critica la opinión de Bertolt Brecht sobre la necesidad de utilizar los efectos del distanciamiento y duda en su carácter innovador en el teatro épico, aprovecha la gran variedad de ellos que encuentra en los dramas de Brecht y los adapta en su obra transformando un poco la teoría del dramaturgo alemán. En *La taberna fantástica* aparecen los carteles con comentarios tan típicos para el teatro de Brecht. Ante el prólogo del drama leemos:

Un cartel que dice:

EL AUTOR DE ESTA OBRA
FRECUENTA ALGUNAS TABERNITAS
CERCANAS A LAS VENTAS
DEL ESPIRITU SANTO

El cartel es retirado para que comience el:

Prologo

(...)⁴⁵

En los artículos teóricos sobre su teatro Sastre menciona a menudo el efecto de boomerang o efecto A, explicando que es un instrumento teatral basado en el efecto del distanciamiento, pero más complejizado y desarrollado, porque incluye un clásico elemento aristotélico, llamado anagnórisis. El reconocimiento que aparece después de la extrañeza provocada por

⁴⁴ Alfonso Sastre, *Anatomía del realismo*, Hondarribia, HIRU, 1998, pp. 87-89.

⁴⁵ Alfonso Sastre, *La taberna fantástica*, Madrid, Ediciones Antonio Machado, 1988, p. 18.

los efectos del distanciamiento, es necesaria, opina Sastre, para volver a la obra y entenderla bien.

El drama produce ese *mirar extrañado* que a los brechtianos les parece propio y exclusivo del teatro épico: un mirar que es descubridor, revelador: un mirar que nos hace extrañarnos y, esto es importante reconocernos. Lo que Aristóteles llamaba *anagnórisis*, y lo consideraba como un elemento importante de los mitos trágicos, se da como elemento de la situación que consiste en que unos espectadores asisten a una representación; y diríamos que si la *anagnórisis* de Edipo, como sujeto de tragedia, por si mismo y por los personajes que lo rodean es una situación trágica, también lo es que nosotros nos extrañemos y nos reconozcamos en esos personajes, sujetos y objetos de la catástrofe. Y ese doble impacto – extrañeza y reconocimiento – es el motor purificador, catártico, de las acciones humanas a la salida del teatro y después: mañana y mañana y otra vez mañana, cuando el espectáculo teatral se ha convertido en un vago recuerdo, y otras cosas, que quizás dejamos de asociar con el drama, permanecen y actúan en nuestra existencia.⁴⁶

5.3. El héroe irrisorio

La comparación del teatro épico de Bertolt Brecht y la tragedia compleja de Alfonso Sastre no será completa si no mencionamos a los personajes de sus obras. De Bertolt Brecht se opina, que llevó a la escena los individuos del margen de la sociedad: las prostitutas, lumpenproletarios, ladrones, rufianos, etc. La presencia de este tipo de la gente, provoca la extrañeza o incluso indignación del público, que en consecuencia impide la identificación con ellos. Y esto es la condición básica del teatro épico. Los personajes brechtianos se comportan y hablan como la gente que representan, por eso utilizan jergas y no evitan palabrotas. En el teatro sastriano también encontramos la gente corriente, sin adornos y límites, que hablan su lenguaje lleno de dichos populares, regionalismos, incluso la jerga de las clases bajas. Pero hay algo más: elementos grotescos que se realizan a través del héroe irrisorio – héroe complejo. La idea de este tipo del personaje nació de la necesidad de desheroizar del héroe, que por su perfecta construcción moral a menudo era tan lejano y tan inalcanzable, que hasta extraño e incomprensible.

⁴⁶ Alfonso Sastre, *Anatomía del realismo*, Hondarribia, HIRU, 1998, p. 90 .

La tragedia compleja lo es porque se presenta como la reelaboración de la Historia a través de una *mirada irónica* sobre el mito (...) que sirve de modelo a la acción, y cuyo poder interpretativo queda relativizado y finalmente discutido.⁴⁷

Estos elementos irónicos surgen de la polémica de Sastre con el efecto V en el teatro épico. Sastre supera el clásico efecto de la distanciaci3n y lo completa por la compasi3n y el reconocimiento (anagn3rasis). El héroe irrisorio se desheroiza, se acerca a los seres humanos, se hace alcanzable y sus sufrimientos más comprensibles. El espectador cambia de perspectiva provocada por el efecto del distanciamiento, se acerca a la acción, reconoce el problema, se identifica con los personajes y empieza a creer que esta capaz de actuar como ellos.

Es decir, en la tragedia compleja reaparecen, modificados, los efectos *clásicos* de la tragedia, trascendidos a una catarsis-que-es-ya-toma-de-conciencia; operaci3n en la cual se produce articuladamente, dialécticamente, el doble movimiento distanciaci3n(intencional: toma de conciencia) – reconocimiento (identificaci3n: momento catártico). (O viceversa: reconocimiento – distanciaci3n).⁴⁸

5.4. El carácter narrativo

El carácter narrativo del teatro épico es uno de sus rasgos más importantes. En las instrucciones para la representaci3n del drama *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* Bertolt Brecht presenta las diferencias entre el teatro dramático y el teatro épico y menciona que el teatro dramático representa una historia y el teatro épico cuéntala.⁴⁹ Brecht recomienda a los actores que no se conviertan en los personajes del drama sino estén fuera de la historia de la que hablan en la escena como si fueran unos testigos de lo que ha ocurrido antes. Para mantener esta distancia y ponerla de relieve los actores salen a menudo de su papel y se dirigen al público con los comentarios.

La taberna fantástica es un excelente ejemplo de la forma narrativa de la tragedia compleja que habla por sí mismo y no necesita ningún comentario.

⁴⁷ José Paulino, „Acci3n tiempo y espacio en el teatro de Alfonso Sastre” en *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, coord. José, Ángel Ascunce, Hondarribia, HIRU, 1999, pp. 165-166.

⁴⁸ *Ibidem*, p.166.

⁴⁹ Bertolt Brecht, ”Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, en Bertolt Brecht *Gesammelte Werke*, vol.17, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, p. 1009-1010.

PROLOGO

(Luz sobre el Autor.)

AUTOR,- *(Al público.)*

Represento al autor de la comedia.

En su nombre les digo:

Les agradezco muy de buten

Que hoy bacilen conmigo.

Por mí podrían fumar y beber tragos

(si les gusta la priba),

¡pero nos lo prohíbe

la Autoridad gubernativa!

Contribuirían al ambiente

con el humo y el vino, pues la escena

es una tasca suburbana

triste y acetilena.

La taberna es tranquila y casi fúnebre

cuando el currante vaca.

Pero los sabados... En fin, esta es la historia

de una sangrienta pajarraca.

Una tarde se sábado (y agosto)

bajo un sol de justicia me aburría.

Entré a charlar con Luis el tabernero.

¡Y nada presagiaba lo que sucedería!⁵⁰

Y en continuación aparece un cartel donde pone:

(De pronto, luz muy brillante, blanca, de tubos de neón. La taberna aparece horriblemente «maquillada» de cafetería de barrio, con paneles rojos y verdes, chillones y molduras blancas de escayola. En el mostrador, Luis, con una cofia de camarera, y una máscara o los labios y los ojos pintados. Rogelio esta durmiendo en una mesa – en la del Caco – y el Carburo bebe en la barra sentado en una altísima banqueta (mas alta que el mostrador). Hay otra más alta

⁵⁰ Alfonso Sastre, *La taberna fantástica*, Madrid, Ediciones Antonio Machado, 1988, p. 19.

*todavía, a la que hay que subir por una escalerita. Entra el Caco con sombrero y fumando un puro enorme.)*⁵¹

Entre la primera y la segunda parte aparece otro cartel, donde el público lee:

*Los sueños duran poco
y el Caco pronto se despertó
a la realidad de la vida.
Al anochecer
la animación no era grande
en la taberna, pero...*⁵²

Esta forma de narración es un hilo que conduce los acontecimientos hacia el final. Alfonso Sastre subraya el carácter narrativo de su drama con tanta consecuencia que algunos de los comentarios parecen de sobra, porque cuentan de forma paralela lo que el espectador ve en la escena.

La taberna fantástica puede servir como un buen ejemplo de presentar como Alfonso Sastre utiliza algunos elementos seleccionados del teatro épico, como los subraya y adapta a su tragedia compleja.

5.5. Enriquecimiento del lenguaje

La aparición en la escena de la gente de la margen de la sociedad burguesa era la causa del gran éxito pero también del escándalo que produjo el estreno de *La ópera de tres centavos* el 31 de agosto de 1928 en el teatro Theater am Schiffbauerdamm en Berlín. Brecht dejó a sus personajes hablar su idioma, utilizar palabrotas y su jerga típica. Lo mismo hace Alfonso Sastre en *La taberna fantástica*. En la *Nota 1* del autor para la edición de su drama leemos:

Les invito a entrar en esta taberna poblada de fantasmas reales, a escuchar este lenguaje bronco, a presenciar este drama lúgubre.

No es una mera ilustración del parentesco estético entre el naturalismo y la «vanguardia». Si su significación se redujera a eso no habría merecido la pena: es cosa sabida y, si fuera necesario, se puede explicar por otros medios: no es preciso escribir una obra.

Tampoco es una pura muestra del lenguaje de la zahurdas; aunque me parece conveniente escribirlo y no se suele hacer. Si la obra interesara en ese sentido, ¿a los lingüistas?, ¿al público en general?, ya sería algo, pero...

⁵¹ Ibidem, p. 65.

⁵² Ibidem, p. 68.

Resumiendo, se trata de un momento más de mi solitaria exploración, a la busca de un nuevo drama: en este caso se trata de la incorporación al teatro de una experiencia inmediata, para lo que hay que torear el toro del naturalismo, cuyas cogidas son mortales: una faena difícil...⁵³

Bertolt Brecht creó su nueva sociedad teatral representada por los lumpenproletarios, personajes típicos para los barrios de la clase obrera de Berlín. La versión española de esta sociedad la construye Alfonso Sastre invitando a la escena teatral a los quinquilleros madrileños. En al *Nota 3* de dicha edición podemos leer:

Varios personajes – y seguramente los más importantes – de «La taberna fantástica» pertenecen a un mundo que ha saltado con frecuencia, últimamente, a las páginas de sucesos de los periódicos españoles: el de los *quinquilleros*. Este es un oficio nómada, no étnicamente diferenciado, socialmente marginal, y siempre segregado en sus intentos de integración suburbana: el *quinquillero*, en la vecindad, es el otro.

Se va realizando últimamente, de modo individual y con muchas dificultades, la proletarización de algunos *quinquilleros*, como también, más lentamente, la de algunos gitanos, con los que aquéllos tienen cierto parentesco social, situacional.

El oficio quinquillero – el «gremio» - es nómada, pero cada vez se centra más en torno a un domicilio habitual, casi siempre mísero y suburbano: cueva, lona, chabola o, ahora, viviendas «de absorción» (en Madrid, UVA: Unidades Vecinales de Absorción). Consistía en la venta ambulante de «quincalla» y, ahora, sobre todo, en el arreglo de cacharros de cocina y paraguas («paragüeror, lañaor») y sillas («la sillera»; así como chapuzas de fontanería y fabricación de cacharras para leche, etc.:hojalateros.

El desemparo social, el vacío cultural en que viven – la cruel miseria, en fin de sus condiciones de vida – crean en ellos una moral, un lenguaje, una idiosincrasia «sui generis»: y tales condiciones constituyen, desde luego, un caldo de cultivo en el que crece, en porcentajes seguramente más elevados que en otros grupos o capas sociales, la pequeña delincuencia: el hurto de efectos no guardados, etc.⁵⁴

En el texto de *La taberna fantástica* encontramos ejemplos de las palabras y expresiones que no pertenecen al típico lenguaje teatral y crean un ambiente especial de la *tragedia compleja*: maricones, bujarrón, que mierda tengo, madre mía, puta, coño, cabronazo, etc.

Resumiendo, vale la pena destacar las palabras ya mencionadas del prólogo: “Por mí podrían fumar y beber tragos”⁵⁵. Estas palabras pronunciadas por el autor y dirigidas al público aluden al concepto brechtiano del nuevo teatro creado para los proletarios. Este tipo del público no era acostumbrado a pasar el tiempo en las butacas teatrales. El teatro no era

⁵³ Ibidem, p.12.

⁵⁴ Ibidem, pp. 15-16.

⁵⁵ Ibidem, p.19.

para ellos y ellos no eran para el teatro. Pero Brecht no quiso cambiar a ellos, por eso decidió a cambiar el teatro y adaptarlo al espectador nuevo. Intentó a cancelar la prohibición de fumar en la sala de espectáculos, para facilitarles a conciderar y analizar la obra. Pero no logró a realizar este concepto.

6. *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza*, una obra inspirada por *Leben des Galilei* de Bertolt Brecht

Entonces me enfrenté con el tema de Servet. El tema me había interesado siempre y sobre él una vez pensé hacer una tragedia como las que solía hacer yo hasta ese momento, es decir, una tragedia “muy seria”, con un personaje heroico”, una réplica al *Galileo* de Bertolt Brecht que ante el tribunal de la Inquisición, públicamente desmiente su pensamiento, aunque luego esto se pueda justificar para seguir trabajando.⁵⁶

Son las palabras dichas por mismo Sastre, que nunca ha negado que había escrito *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza* bajo una fuerte impresión causada por *Leben des Galilei* de Bertolt Brecht. Por lo tanto vale la pena analizar estas dos obras más detalladamente y estudiar las áreas de las influencias brechtianas en el drama del autor español. Y no se trata aquí solamente de las semejanzas, sino también las diferencias y modificaciones que Alfonso Sastre introdujo en su obra después de su encuentro con el teatro brechtiano con la intención de perfeccionar el teatro español y adaptarlo a la situación socio – política del tiempo franquista.

A partir de lo que llamaremos la segunda etapa de la obra dramática de Alfonso Sastre, hay una clara intención, por parte del autor, de romper con los moldes clásicos (caducos) de la tragedia para dar paso a una dialéctica nueva en donde lo trágico quede liberado del elemento inmovilizador y de irremediabilidad que la tragedia comporta. El concepto teórico que Sastre bautizó como *tragedia compleja* tuvo sus primeras manifestaciones en sus escritos anteriores (1965), en los que proponía la negación dialéctica de Brecht en oposición al “brechtianismo” entonces circulante. Sastre invitaba a la construcción de una tragedia postbrechtiana – que no podía ser, claro, una restauración de la tragedia aristotélica – y apuntaba a un posible efecto clave de esa tragedia, el “efecto A” (anagnorisis = reconocimiento), que incluyera el clásico efecto brechtiano: la distanciaci3n (Sastre 1971: 99-114).⁵⁷

En mis análisis de las analogías y diferencias entre *Leben des Galilei* y *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza* voy a seguir un orden limitado a las concretas áreas de investigaci3n marcadas por los títulos de cada parte.

⁵⁶ Francisco Caudet, „El personaje en las tragedias complejas de Alfonso Sastre. Y otras consideraciones de poestética”, en AA.VV., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, coord. José Ángel Ascunce, Hondarribia, HIRU, 1999, pp. 129-130.

⁵⁷ María Pilar Pérez Stansfield, „El héroe en las «tragedias complejas» de Alfonso Sastre”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto*, vol. 2, Berlín, 1986, pp. 327-336.

6.1. El personaje

Lo que destaca ya a la primera vista son las analogías entre los personajes de las obras mencionadas. Tanto Bertolt Brecht como Alfonso Sastre han elegido una figura histórica, que existía realmente, que desempeñaba un papel importante en el desarrollo de la ciencia y la sociedad, y que por lo tanto tenía que sufrir los dilemas morales causadas por la responsabilidad de un científico por sus inventos. Ambos presentaban las teorías no aceptadas entonces por la Iglesia Católica y por lo tanto fueron perseguidos por la Inquisición y puestos ante el tribunal.

El protagonista de *Leben des Galilei* es Galileo Galilei, nacido en Pisa, el 15 de febrero de 1564, un astrónomo, matemático y físico relacionado con la revolución científica, un verdadero hombre del Renacimiento, cuyo interés no se limitaba a una concreta área de la ciencia sino atravesaba un gran espacio de la sabiduría humana desde música, literatura y pintura hasta astronomía, matemática y medicina.

“La ciencia y el arte coinciden en que ambas existen para facilitar la vida de los hombres” – estas palabras comienzan el párrafo 20 del *Pequeño organon para el teatro*. Bertolt Brecht opinaba que el teatro tenía que considerar los problemas más importantes para la sociedad y saber enseñar divirtiéndose. Veía un gran papel del teatro en la transformación de la vida humana y en el desarrollo de la sociedad. El arte tiene que cooperar con la ciencia, trazar el camino, dar las respuestas, ayudar a tomar las decisiones para evitar los errores que tengan consecuencias históricas. Bertolt Brecht escribió la primera versión de *Leben des Galilei* en los años 1938 y 1939, en la época del gran desarrollo de las ciencias y la dominación de los fascistas en Alemania. Entonces los científicos alemanes lograron romper el átomo de uranio por primera vez. En la realidad alemana de aquel entonces Brecht consideraba este acontecimiento como una iniciación de la cadena de consecuencias muy negativas y peligrosas para la humanidad. Conforme a su teoría de la función del teatro reaccionó inmediatamente y empezó a escribir *Leben des Galilei* eligiendo a Galileo Galilei como el protagonista de su obra. Era Galileo, él que retractó sus ideas opuestas a las de la Santa Iglesia Católica para poder seguir trabajando. Brecht lo eligió como un ejemplo de la moralidad de un científico que entiende la grandeza de sus descubrimientos y el peligro que podrán causar si los utilizan personas inadecuadas que solo quieren realizar sus propias aspiraciones. Galileo protege su tesoro desmintiendo sus teorías. Su decisión es razonable aunque parezca miedosa. Los científicos, según Brecht, tienen que tener la conciencia de la responsabilidad por su

sabiduría y sus descubrimientos. Enfrentados a los que tienen poder y que quieren hacer uso de los efectos de sus investigaciones deben analizar bien sus intenciones y evitar las malas consecuencias. Los científicos, por su nivel de inteligencia más alto de los demás, están obligados a tomar la decisión adecuada. Galileo logró salvarse la vida y por lo tanto podía seguir trabajando para la humanidad escribiendo los famosos *Discursos*.

Brecht volvió al drama *Leben des Galilei* por segunda vez después del acontecimiento espantoso que aterrizó todo el mundo: la explosión de la bomba atómica en Hiroshima. Brecht estuvo entonces en Estados Unidos y observó las reacciones de la gente corriente, que se hundió en desesperación y deshonra. Estos sentimientos eran mucho más fuertes que la alegría por el final de la guerra y el próximo regreso de los hijos y hermanos a sus hogares. Bertolt Brecht notó entonces una fuerte relación entre su obra y la realidad, volvió a trabajar en ella modificándola un poco para acentuar más fuerte su intención didáctica.

En *M.S.V o tragicomedia de La sangre y la ceniza* tenemos a un protagonista muy parecido a Galileo Galilei. Miguel Servet, nacido en Villanueva de Sigüenza en 1511, era un reformista, científico, médico, intelectual, teólogo y renacentista español. En 1531 publicó su trabajo teórico *De los errores acerca de la Trinidad*, que provocó un escándalo grande y fue una causa de la intervención de la Inquisición. En este trabajo Servet negó la idea de la Trinidad y eternidad del Hijo y mostró a Jesús como hombre e hijo de Dios. Por este trabajo las iglesias reformadas lo declararon hereje. Servet salió de España perseguido por la Inquisición y se estableció en Francia donde escribió *La restitución del cristianismo*, un trabajo en que expuso su teoría médica sobre la circulación de la sangre. La Inquisición lo condenó a la hoguera, pero Servet logró escapar de Francia, por lo tanto lo quemaron en efígie. Con esta quema simbólica acaba la primera parte de *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza*. Miguel Servet seguía huyendo de la Inquisición y llegó a Ginebra donde lo detuvieron los calvinistas. Tras un breve juicio fue condenado otra vez a la muerte. Murió en la hoguera. Con esta escena termina la parte tercera de la obra.

A Miguel Servet lo perseguía bastante mala fama histórica, en los documentos de la época se lo presentaba como un hombre sin valores, “lleno de malicia”, “farsante”, “bestia”, persona de “diabólica arrogancia”⁵⁸. La situación cambió cuando apareció el *Charakterbild Michael Servets* del predicador de Magdeburgo Henri Tollin. Según las ideas de la tolerancia religiosa propagada por la Ilustración, Tollin atribuyó a Servet una serie de cualidades típicas para los

⁵⁸ Ángel San Miguel, „M. Servet y G. Galilei. Un diálogo correctivo de Alfonso Sastre con Bertolt Brecht, ”, *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Franz Rauhut*, Tubinga, Gunter Narr, 1985, pp. 267-277. (de la biblioteca privada de Alfonso Sastre).

héroes románticos destacando sus virtudes morales y humanas que completaron su personalidad. Tollin mostró a Miguel Servet como un hombre pacífico, muy inteligente y sabio, cuyo objetivo era investigar y trabajar para la humanidad, que se sentía conciente de su responsabilidad como científico. Alfonso Sastre no escatimaba esfuerzos para informarse sobre la verdadera historia de Miguel Servet e hizo un primer intento de la reconstrucción de su vida en su libro titulado: *Flores rojas para Miguel Servet*. El proceso de la investigación de la historia de Servet y la consideración de la recepción de sus personajes anteriores por el público llevó a Alfonso Sastre a la nueva imagen del protagonista en *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza*. Empezó a trabajar en esta obra con la intención de crear una réplica de Galileo Galilei, pero muy pronto notó que su personaje se alejaba del público y se hacía demasiado irreal por su carácter tan heroico e incontaminado. Alfonso Sastre necesitaba a un héroe humano, con debilidades y problemas, para que su tragedia tuviera un carácter mucho más complejo y lo encontró gracias a su trabajo sobre la biografía de Miguel Servet. Alfonso Sastre habla de este asunto en una entrevista con Francisco Caudet.

Francisco Caudet – Estudiaste la figura de Servet cuando hiciste una biografía de Servet para Rivadeneyra, reeditada, por cierto, por Argos-Vergara.

Alfonso Sastre – Sí, tuve que hacer su biografía y estudié la documentación sobre este personaje histórico. El mismo personaje histórico, su biografía, me dio la solución. Entonces vi que era un personaje que había tenido grandes debilidades. Incluso desde el punto de vista físico era un personaje que podía ser un poco grotesco, porque tenía una hernia, era medio cojo; en el juicio salió el tema de su impotencia sexual... Después yo vi que durante los interrogatorios tuvo momentos de gran debilidad en que negó cosas, como Galileo, que parece que eran evidentes, y que, en el momento de la muerte, lo pasó muy mal. Pegó gritos enormes y pidió misericordia, gritando “¡Misericordia!, ¡Misericordia!” en español, en ese momento lo dijo en español, aunque solía hablar en francés, durante el proceso. Fue muy difícil atarlo al poste para quemarlo porque estaba desmadejado completamente; se estaba muriendo de miedo... Yo vi que toda esa historia era muy significativa por la razón de que me encontraba ante un ser humano, lleno de debilidades pero que, a pesar de todo, no rectificaba su punto de vista ideológico. Pero esto es *a pesar de todo*. No es que se trate de un hombre con esa entereza tremenda y esa serenidad de modelo y tal. No, es un hombre como otro cualquiera pero que no llegaba a aceptar el decir públicamente algo con lo cual él no estaba de acuerdo. Esto, *a pesar de todo*, le daba incluso una mayor grandeza. Por tanto, incorporé elementos grotescos a la personalidad, pero podían ser aproximativos al espectador que podía considerar

que, bueno, éste es un hombre como todos nosotros únicamente que él tuvo además la valentía de no desdecirse.⁵⁹

Al construir su personaje complejo Alfonso Sastre utiliza elementos contradictorios. Su apariencia física no es perfecta, sus debilidades lo hacen irrisorio, pero gracias a sus actos lo vemos como un hombre lleno de valor, que defiende sus ideas y que logra superar el espantoso miedo a la muerte. Es humano y verdadero, cuando no puede retener los gritos de dolor. Alfonso Sastre ha creído a un personaje vulnerable, de sangre y hueso, que muere como un hombre, no como un héroe.

Aunque las historias de la vida de Galileo Galilei y de Miguel Servet ocurren en tiempos y lugares diferentes y aunque tienen otros finales, hay muchas analogías entre estos dos personajes históricos que se notan tanto en sus biografías como en ambas obras teatrales. Una diferencia muy importante que destaca, es la falta de los elementos irrisorios en la creación de la personalidad del protagonista brechtiano. Y eso no extraña porque el héroe irrisorio es el invento de Alfonso Sastre, quien no quiso plagiar a Brecht sino hacer provecho de algunas ideas del teatro épico. Bertolt Brecht no se concentró en mostrar las debilidades humanas de su personaje, no lo tuvo que desheroizar tanto como Alfonso Sastre a Miguel Servet. Su protagonista pierde su carácter heroico en el momento cuando niega ante el tribunal todas sus teorías opuestas a las de la Iglesia, se presenta como un hombre miedoso, lleno de debilidades morales tan humanas y tan típicas y por eso se acerca a todos nosotros, a la gente corriente. Pero en fin de cuentas Bertolt Brecht absuelve a su protagonista considerando su decisión como la única conveniente, para poder continuar su trabajo tan importante para la humanidad. Pero a pesar de esto está claro que su decisión procedió de miedo y entonces carece de cualesquiera virtudes morales.

En el caso de Miguel Servet tenemos una situación diferente. Lo consideramos de la perspectiva de su muerte heroica y tan digna de admiración que no existe ningún rasgo característico que le pudiera quitar su heroísmo. Alfonso Sastre se enfrentó con un personaje muy difícil, parecido más a las figuras de los santos que a un hombre corriente y por eso tan diferente lejano que pudiera ser incomprensible. Por lo tanto Alfonso Sastre tuvo que poner de relieve no sólo lo humano de su personaje protagonista, pero incluso lo irrisorio, y esto para poder equilibrarlo con su heroísmo. Miguel Servet aparece entonces en una escena

⁵⁹ Francisco Caudet, „El personaje en las tragedias complejas de Alfonso Sastre y otras consideraciones de poestética”, en AA.VV., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, coord. José Ángel Ascunce, Hondarribia, HIRU, 1999, p.131.

vestido de un bañador gracioso, en otra se abrocha la bragueta saliendo del servicio, estornuda, tiritita de frío, está acatarrado... es un hombre verdadero.

Evidentemente, esta “trivialización” del héroe no es gratuita puesto que aliena del concepto tradicional del personaje histórico, por un lado, y hace más fácil su emulación, por otro. Ya no es el semidiós con virtudes inalcanzables y comportamiento ejemplar, sino un hombre como tú y yo y por tanto un modelo asequible, más “normal”, más concordante con la finalidad didáctica del teatro épico que invita a la acción directa y no a la reflexión catártica.⁶⁰

6.2. *Der Verfremdungseffekt* o el efecto de boomerang

Bertolt Brecht consideraba su teatro como el instrumento para activar al público para que quiera cambiar el mundo y hacerlo mejor. Su teatro es muy realista, hasta chocante y escandalizante, tiene que ser así para despertar la actividad del público, para empujarlo a la actuación. El teatro realista en el sentido brechtiano no es el teatro que de la ilusión de la realidad para invitar al espectador a convivir el espectáculo. Muy al contrario, lo más importante es no dejar al espectador a identificarse con los personajes de la obra. Es decir el espectador tiene que tener en cuenta de que está en el teatro y que lo que ve es solamente una representación artificial de los problemas que existen en la realidad. ¿Por qué es tan importante guardar la distancia entre el público y lo que ocurre en la escena? Porque, según Brecht, solamente el público distanciado de la obra, está dispuesto a analizar la obra, sacar las conclusiones y buscar la solución de los problemas. El público que pierde la distancia, empieza a convivir la historia, sentir la compasión, emocionarse demasiado, y esto en consecuencia lo desanima y hace impotente frente a una actividad cualquiera. El público compasivo pierde la facultad de pensar. Por eso Bertolt Brecht quería evitarlo en su teatro y por lo tanto utilizaba una fórmula novadora que nombró *der Verfremdungseffekt*, llamado en español el efecto de distanciamiento (también efecto de alejamiento o efecto de alienación).

...Brecht, como todo dramaturgo, no renuncia a la posibilidad de influir en su público, antes bien al contrario, pero no lo pretende conseguir a través de una catarsis cuasi hipnótica, sino mediante un distanciamiento crítico del espectador, un distanciamiento que impide la identificación del receptor con un conflictivo dramático y los actores manteniéndolo “despierto”, atento y crítico. Para el autor el distanciamiento no constituye, sin embargo, un

⁶⁰ Kurt Spang, „Alfonso Sastre y el teatro épico de Bertolt Brecht”, en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1004342>. (03.03.2009).

obstáculo para presentar abierta o veladamente su cosmovisión y su ideología. Por ser antiilusionista, el teatro épico no es menos parcial y partidista. Es un teatro eminentemente didáctico, sólo que, expresándolo con conceptos de la retórica clásica, se apoya más palpablemente, aunque no de forma exclusiva, en la estrategia del *docere*, apelando a la razón y al intelecto, que en la del *moveré*, como apelación a los efectos y las pasiones. No es casual que Brecht designe parte de sus dramas como “Lehrstücke”, es decir, piezas didácticas, y su teatro como “Lehrtheater”, es decir, teatro didáctico. Los recursos técnicos y teatrales que recomienda Brecht, que, dicho sea de paso, no son innovaciones radicales, sino más bien una concentración inusitada de procedimientos que existían dispersos con anterioridad, estos recursos se reúnen comúnmente bajo el concepto general de “efectos de alienación” (Verfremdungseffekt) y constituyen la exteriorización más directamente tangible del afán antiilusionista y didáctico al que aludí.”⁶¹

La idea del teatro de Alfonso Sastre es muy parecida a la de Bertolt Brecht. Para Sastre la función social del teatro es la más importante. “Lo social es una categoría superior a lo artístico” opina Sastre en el punto nueve de sus *Once notas sobre el arte y su función*. Apoyándose mucho en las ideas del teatro brechtiano Sastre construyó su propio instrumento del distanciamiento, el efecto de boomerang, formulado por primera vez en 1959. Este rasgo característico de la tragedia compleja surgió efectivamente de *Verfremdungseffekt* brechtiano y puede ser considerado como su versión más completa y, según Sastre, más perfecta. El efecto de boomerang, llamado también doble efecto o efecto A es un proceso que afecta al público del teatro realista de Alfonso Sastre. El espectador observa la situación en la escena. Gracias a los efectos del distanciamiento se aleja de la historia y la considera de la perspectiva más amplia. Pero después tiene que volver, acercarse a la trama, para que se realice el reconocimiento y lo lleve a sentir sentimientos adecuados a los personajes de la historia. Estos tipos de emociones son ausentes en el teatro brechtiano y son ellos, los que diferencian *Verfremdungseffekt* del efecto de boomerang. El efecto del distanciamiento provoca el reconocimiento, o al revés, y estas oposiciones, tan típicas para la tragedia compleja de Alfonso Sastre son tipos de impulso que activan al público, lo hacen atento y preparado para la observación crítica.

Lo que es interesante destacar es que junto a las técnicas distanciadoras, existe un deseo de que el público se acerque a la realidad que está viviendo, bien por enmarcarla en un ambiente que al espectador le resulta conocido, o bien por rebajar aparentemente la condición de héroe del personaje, mediante los elementos degradadores del ridículo. El efecto de esta tensión

⁶¹ Kurt Spang, „Alfonso Sastre y el teatro épico de Bertolt Brecht”, pp. 255-256, en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1004342>. (03.10.2009).

entre aproximación y alejamiento produce una dinámica muy propia de la tragedia compleja y que lo describe.⁶²

La representación debe turbar y trastornar al espectador y su emoción debe ser más compleja que la catarsis aristotélica y que el extrañamiento brechtiano: en él debe tener una conexión entre distanciamiento e identificación efecto que Sastre define como “estética de boomerang”. Un boomerang lanzado por el dramaturgo y seguido al principio con indiferencia por el público, que sólo en el momento del impacto se identifica con el mito y se siente implicado y acusado.⁶³

Lo que destaca en *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza* es la riqueza de los instrumentos del efecto del distanciamiento que superan la cantidad de los que utiliza Brecht en *Leben des Galilei*, y que provocan la conclusión que Alfonso Sastre se hace aquí más brechtiano que mismo Brecht. Muchos de estos efectos no aparecen en *Leben des Galilei* aunque están presentes en otros ejemplos del teatro épico de Bertolt Brecht y demuestran sus fuertes influencias en la obra dramática de Alfonso Sastre. En la introducción a la edición polaca de los dramas de Bertolt Brecht podemos leer que *Leben des Galilei* es un drama donde aparecen menos efectos del distanciamiento que en otros. Galileo ni siquiera canta songs. El autor del drama parece ser “intimidado”⁶⁴ por la gran persona histórica de Galileo Galilei.

6.3. Ejemplos de instrumentos teatrales que construyen *Verfremdungseffekt* en *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza* y *Leben des Galilei*

6.3.1. Distribución de los papeles de la obra

En la página que se presentan los personajes de la obra Alfonso Sastre recomienda que algunos papeles diferentes interprete la misma persona, por ejemplo: “Benito (el mismo actor que haga «Daniel»)”⁶⁵; “El Comisario de Viena y de Ginebra (el mismo actor)”⁶⁶; “El

⁶² Félix Menchacatorre, „*La Taberna Fantástica* de Alfonso Sastre. Del simple sainete a la tragedia compleja, en Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_3_011.pdf. (6.02.2009).

⁶³ Alfonso Sastre, *La sangre y la ceniza. Crónicas Romanas*, ed. Magda Ruggeri Marchetti, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 36-37.

⁶⁴ Bertolt Brecht, *Dramaty*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Zakład Narodowy Im. Ossolińskich, 1976, p. XL.

⁶⁵ Alfonso Sastre, *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza*, Hondarribia, HIRU, 2006, p.19.

⁶⁶ *Ibidem*.

Ejecutor de Viena y Verdugo de Ginebra (mismo actor)”⁶⁷; después de una larga lista de “Figuración” hay un consejo “La figuración puede «doblar» en la mayor parte de los casos.”⁶⁸ Esta distribución de los papeles no deja al público sumergir demasiado en la atmósfera de la obra, sino hace recordar al espectador que está en el teatro y ve un espectáculo en la escena y que los personajes son solamente los actores que interpretan sus papeles. Este tipo de efecto de distanciamiento no aparece en *Leben des Galilei*.

6.3.2. Los carteles

Al principio de cada cuadro, prólogo y epílogo de la obra de Alfonso Sastre aparecen carteles, que demuestran los títulos de las escenas o, a menudo, incluso un breve resumen de lo que va a suceder enseguida. Este instrumento distanciador, muy típico para el teatro épico, sirve para impedir el aumento de las emociones y destruye el clásico punto culminante al que tiende el teatro aristotélico. El espectador, preparado con antelación a los acontecimientos, es capaz de mantener el distanciamiento emotivo y puede reflexionar la obra de manera crítica y objetiva.

Prólogo

“En el que algunas gentes de uniforme sin muchas explicaciones, destruyen una estatua”⁶⁹

Cuadro I

”Encuentro de un Intelectual y un Editor y de la plática que tuvieron”⁷⁰

Cuadro V

“Tertulia intelectual imaginaria, y que Miguel hizo las Maletas”⁷¹

Los carteles con títulos de las escenas encontramos también en *Leben des Galilei*.

1

Galileo Galilei, profesor de matemáticas en Padua, quiere demostrar la validez del nuevo sistema universal de Copérnico.⁷²

3

10 de enero de 1610: Por medio del catalejo, Galileo descubre fenómenos en el cielo que confirman el sistema copernicano. Advertido por su amigo de las posibles consecuencias de sus investigaciones, Galileo manifiesta su fe en la razón humana.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem, p.20.

⁶⁹ Ibidem, p.25.

⁷⁰ Ibidem, p.27.

⁷¹ Ibidem, p.61.

⁷² Bertolt Brecht, *Vida de Galileo. Madre Coraje y sus hijos*, s.l., Alianza Editorial, 2007, p.9.

Las tablas de los títulos presentadas al principio de cada escena que informan con antelación lo que el público va a ver disminuyen la tensión de los sentimientos y ayudan a observar la escena de la perspectiva más distanciada.⁷³

6.3.3. El tiempo

Alfonso Sastre juega con el tiempo introduciendo en la fábula que sucede en el siglo XVI motivos de la historia contemporánea. En el prólogo de *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza* aparecen inesperadamente los soldados nazis que con el acompañamiento del himno nazi derivan una estatua de Miguel Servet. Además en esta obra situada en los siglos pasados aparecen micrófonos, magnetófonos, altavoces, sirenas y se habla también de la tortura eléctrica. Esta transición de los tiempos aleja al espectador de la atmósfera del espectáculo y le ayuda asociar la situación mostrada en el teatro con el tiempo presente y comprender las metáforas teatrales que intensifican el efecto del distanciamiento.

¿Cuál es la función de esta deliberada vacilación e indeterminación temporal? Además de ser un eficaz recurso de distanciamiento sirve también para sugerir la atemporalidad de los conflictos representados que no se limitan a una época determinada; son tan válidos y tan inquietantes en el siglo primero antes de Jesu Cristo como en el XVI y en el XX. En este sentido, el presente absoluto de la obra dramática cobra una vigencia doble: el volver a ser presente de épocas decididamente pasadas y la omnipresencia de los conflictos evocados.⁷⁴

En *Leben des Galilei* Bertolt Brecht no utiliza tan claras referencias a la época contemporánea, aunque el carácter universal de su obra es evidente.

6.3.4. Los songs

Los songs son un rasgo muy característico del estilo brechtiano, que aparece en muchos de sus dramas. Su función puede ser parecida a la del coro en la tragedia clásica. Los songs representan la voz narrativa que explica la situación, la comenta o cuenta una parte de la historia que no vemos en la escena, de este modo pueden cumplir la función del efecto de distanciamiento.

Dios Padre, cuya voz nos aterra
Dijo al Sol que, al oír su mandato
Diera su luz en torno a la Tierra

⁷³ Ibidem, p.28.

⁷⁴ Kurt Spang, „Alfonso Sastre y el teatro épico de Bertolt Brecht”, en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1004342>. (03.03.2009), p. 265.

Como una doncella de mucho recato.
Porque él quería que todos girasen
En torno a aquellos que los superasen.

Y así empezaron a girar.
En torno a los poderosos los débiles.
En torno a los de delante los de atrás.
Así en la Tierra como en el Cielo.
Y en torno al Papa los cardenales.
Y en torno a los cardenales los obispos.
Y en torno a los obispos los secretarios.
Y en torno a los secretarios los consejales.
Y en torno a los consejales los artesanos.
Y en torno a los artesanos los criados.
Y en torno a los criados, los perros, gallinas y mendigos.⁷⁵

En el cuadro séptimo de la primera parte de la obra de Sastre y al final del cuadro primero de la parte tercera aparece la *Balada de que todo tiene su final* en dos versiones que se diferencian por una palabra. En la primera versión aparece la palabra “peste” y en la segunda “vida”.

BALADA

Pero la vida se acabó
pues todo acaba en este mundo:
lo que es ligero y lo profundo,
lo que hace un poco que empezó.

Lo que parece perdurable,
luego se acaba lo primero;
todo es mortal, perecedero,
tanto lo malo que lo amable.

Así la vida se acabó
y al poco ya nadie se acuerda:
cuelga el ahorcado de su cuerda

⁷⁵ Bertolt Brecht, *Vida de Galileo. Madre Coraje y sus hijos*, s.l., Alianza Editorial, 2007, p. 94.

y el vivo juega como yo.

Pero la vida se acabó.⁷⁶

6.3.5. Proyecciones en las pantallas

Las proyecciones aparecen a menudo en los dramas de Bertolt Brecht. En una pantalla o directamente en el telón se presentan fragmentos de películas, fotos o comentarios, que acompañan la representación teatral. Los ejemplos de las proyecciones encontramos tanto en *Leben des Galilei* como en la obra de Alfonso Sastre.

En *Leben des Galilei*, en la escena tercera, las acotaciones exigen que en el telón aparezca la última página de una carta escrita por Galileo Galilei al Gran Duque de Florencia, en la que leemos:

Al dar a las nuevas estrellas que he descubierto el egregio nombre de la Casa de los Médicis, soy consciente de que la elevación al cielo estrellado de dioses y héroes los ha glorificado, pero en este caso, por el contrario, será el egregio nombre de los Médicis el que dará a esas estrellas memoria imperecedora. Por mi parte, me encomiendo a Vuestra Alteza como uno de vuestros servidores más fieles y devotos, que considera como el mayor de los honores haber nacido súbdito vuestro. Nada anhelo más que estar cerca de Vuestra Alteza, sol naciente que iluminará esta era.

GALILEO GALILEI⁷⁷

En *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza* la primera proyección aparece ya en el prólogo. En el cuadro quinto de la parte segunda las acotaciones sugieren:

Luz sobre Miguel, de pie, en primerísimo término. En una pantalla se proyecta en letras blancas sobre fondo negro, como se solía hacer en el cine mudo, la leyenda: “Era el 14 de agosto de 1553...”

6.3.6. Apartes

Este fuerte instrumento teatral que estimula el efecto del distanciamiento es muy típico para el teatro épico de Bertolt Brecht, pero no aparece en *Leben des Galilei*. Lo encontramos, en cambio, en la obra de Alfonso Sastre. En el cuadro primero hay un diálogo entre Frellon y

⁷⁶ Alfonso Sastre, *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza*, Hondarribia, HIRU, 2006, p.215.

⁷⁷ Bertolt Brecht, *Vida de Galileo. Madre Coraje y sus hijos*, s.l., Alianza Editorial, 2007, pp. 39-40.

Miguel donde Frellon en un momento se retira de su personaje teatral y habla más como el actor que lo interpreta:

Qué escena tan extraña, amigo, y qué dialogo el nuestro, que no parece de un autor moderno, y cómo nos hablamos tan amistosamente, con enfados y risas, así como si ya nos conociéramos de toda nuestra vida.⁷⁸

En el mismo cuadro encontramos otro más:

Sería insensato si me pusiera a buscar lo que yo mismo soy. (*Hace como un “aparte” de teatro antiguo al público:*) Aunque es verdad que muchos de nosotros los médicos no confiamos en nosotros mismos para nuestras propias curaciones y las de nuestros seres más queridos.⁷⁹

Entre los medios teatrales que evitan cualquier tipo de la ilusión de la realidad en la escena hay dos muy característicos para *La sangre y la ceniza*, que yo clasificaría como variantes de los apartes. Uno aparece al final del cuadro quinto, cuando en la pantalla, donde acaban de proyectarse unas leyendas, inesperadamente aparece un mensaje dirigido al público:

“No les da tiempo a fumar un cigarrillo. 4 minutos de descanso. Se ruega permanezcan en sus asientos. Breve descanso.”⁸⁰

Y otro, que aparece al final de la escena de la muerte de Miguel Servet en la hoguera, cuando una voz grita:

“¡Corten! ¡Corten! ¡Ya es suficiente! ¡Corten! ¡Retírense todos los actores de la escena! Vamos al epílogo.”⁸¹

6.4. La intención de la obra

La más fuerte analogía entre la obra de Alfonso Sastre y la de Bertolt Brecht se nota en la intención de sus teatros. Tanto Sastre como Brecht tratan sus obras teatrales como los instrumentos con las que quieren despertar al espectador, abrir sus ojos críticos y activarlo a cambiar el mundo y hacerlo mejor. Bertolt Brecht inspira a su espectador de manera más indirecta, utilizando más medios teatrales, como por ejemplo efecto de distanciamiento, que concretas instrucciones dirigidas al público. *Leben des Galilei* no nos da claras opiniones sobre el comportamiento de Galilei. Recibimos opiniones opuestas dichas por Galileo:

⁷⁸ Alfonso Sastre, *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza*, Hondarribia, HIRU, 2006, p. 38.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 31

⁸⁰ *Ibidem*, p.185

⁸¹ *Ibidem*, p. 246

“ quien no sabe la verdad es sólo un zoquete, pero quien la conoce y la llama mentira, ¡es un criminal!”⁸²

y después :

„ Como debía ser. Yo te enseñé la Ciencia y negué la verdad.”⁸³

Brecht muestra al espectador las contradicciones y exige que saque la conclusión.

En *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza* encontramos instrucciones más directas.

En el epílogo aparece Sebastián de Castellion, que se dirige directamente al público y dice:

“¡rompamos las estatuas!

Y viva el hombre

Y viva el socialismo”⁸⁴

A pesar de evidentes diferencias que confirman que Alfonso Sastre no ha hecho una copia de la obra de Bertolt Brecht sino se dejó inspirar por ella, hay una analogía muy clara en las intenciones de *Leben des Galilei* y *La sangre y la ceniza* que los autores presentan al final:

“Y llegamos al fin; que en el teatro es, además de final, principio de otro asunto.”⁸⁵, dice Alfonso Sastre.

“Realmente, estamos sólo en los comienzos”⁸⁶, dice Bertolt Brecht.

Con estas palabras Alfonso Sastre y Bertolt Brecht explican que la obra teatral tiene que animar al público, darle un impulso. Por lo tanto el espectáculo es solamente un prólogo de lo que deberá suceder después, cuando apaguen las luces, cuando el espectador salga del teatro y vuelva a su vida.

6.5. La narración

Leben des Galilei y *La sangre y la ceniza* son obras escritas según las reglas del teatro épico, en el que la historia que sucede en la escena está contada, o mejor dicho, comentada al espectador. Andrzej Wirth en su libro *Struktura sztuk Brechta*⁸⁷ dice, que el teatro épico tiene una estructura estereométrica, compuesta del nivel dramático y del nivel del comentario. El nivel dramático contiene todo lo que está dentro de la historia mostrada en la escena, como por ejemplo los diálogos entre los personajes, los gestos que ayudan al espectador comprender

⁸² Bertolt Brecht, *Vida de Galileo*, s.l., Alianza, 2007, p. 80.

⁸³ Bertolt Brecht, *Vida de Galileo. Madre Coraje y sus hijos*, s.l., Alianza, 2007, p. 120.

⁸⁴ Alfonso Sastre, *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza*, Hondarribia, HIRU, 2006, p. 249.

⁸⁵ Ibidem, p.248.

⁸⁶ Bertolt Brecht, *Vida de Galileo*, s.l., Alianza, 2007, p.128.

⁸⁷ Andrzej Wirth, *Struktura sztuk Brechta*, Wrocław, Ossolineum, 1996.

sus emociones. Al nivel del comentario pertenecen todos los elementos de la obra que representan una opinión explícita de la historia contada, incluso que este formulada por uno de los personajes de la obra. En el teatro épico el papel más importante desempeña el nivel del comentario. Los dos niveles son independientes aunque componen una obra teatral. Se observa un equilibrio entre ellos y una influencia recíproca. El teatro épico es un tipo del relato escénico, donde el narrador no se esconde detrás de los personajes, sino está presente en la obra. A menudo aparece en la escena y comenta lo que sucede y su aparición pone en relieve la ficción de un espectáculo que es más una presentación de lo que cuenta el narrador que una historia autónoma. Este tipo de narración aumenta el efecto del distanciamiento.

La narración en *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza* es muy parecida a la de *Leben des Galilei* y muestra una variabilidad de las formas.

En ambas obras tenemos a un narrador explícito, cuya existencia se muestra por las acotaciones, comentarios dirigidos al director del espectáculo y a los actores o en las notas del autor.

Además aparecen personas que aunque están dentro de la obra no pertenecen a la historia contada sino formulan comentarios sobre ella. Son personajes cuya posición se localiza en el nivel más bajo del nivel del narrador explícito, pero más alto del nivel de los personajes implícitos. Escuchándolos nos damos cuenta que son muy bien informados y tienen una perspectiva más amplia. Son como representantes del narrador explícito que vienen para comentar o explicar algo, pero no son iguales con los personajes que interpretan la historia comentada. Sus comentarios parecen proceder desde fuera de la obra, pero se realizan dentro de ella. Los representantes de este nivel de la narración son, por ejemplo, el coro y voces de los que cantan baladas o songs y también el gitano que comenta:

Aquél día luminoso
el trece de agosto era.
Miguel salió por la tarde
-¡nunca el buen Miguel saliera!
Y vio gentes que pasaban
Paseando por la acera.
(Muchos eran policías
de la brigada tercera.)...⁸⁸

⁸⁸ Alfonso Sastre, *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza*, Hondarribia, HIRU, 2006, p. 164.

El mismo tipo del comentario encontramos en *Leben des Galilei*, cuando el secretario hablando con Galileo exige que este cambie sus opiniones, mientras el coro de los chicos canta el comienzo del poema de Lorenzo de Médicis sobre la vanidad de las cosas humanas:

Yo que he visto las rosas perecer
y sus pétalos al suelo caer
descoloridos y fríos, ¡sé muy bien
que es vano de la juventud el vaivén!⁸⁹

El último nivel de la narración, que se acerca más a la historia contada en la obra, aparece en los apartes dirigidos directamente al público por los personajes. Algunos de ellos he presentado en el párrafo dedicado a los efectos del distanciamiento. Estos personajes no parecen venir de fuera, son implícitos en la obra, forman una parte de la historia contada. Sin embargo en un momento parecen despertarse de la ilusión teatral, entonces hablan como actores que comentan lo que interpretan. Es como el narrador explícito utilizara sus voces para introducir un comentario.

Un ejemplo muy interesante de este nivel de la narración representa Sebastián de Castellion en el epílogo de *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza* cuando dice:

¿Me recuerdan? Soy Sebastián de Castellion. El autor imaginó una escena mía con Servet en la primera parte. No, nunca sucedió; no es cierta...Yo no lo conocí; pero sí participé modestamente en esta historia después de muerto el español. Me encargan que les diga que el suplicio se prolongó casi dos horas por esas causas que ya han visto; la leña húmeda de la noche, el viento contrario...⁹⁰.

Sebastián pertenece en realidad a los personajes implícitos de la historia contada y hace apartes como ellos. Pero hay una diferencia importante entre él y los demás personajes. Sebastián se da cuenta de la existencia del autor – narrador, mientras los demás personajes sólo repitan sus comentarios. Considerándolo de esta perspectiva Sebastián supera al narrador explícito porque lo comenta. Este punto de vista produce una pregunta. ¿Quién son los que “Me encargan que les diga...”?

Este último nivel de la narración no está presente en *Leben des Galilei* aunque aparece en otras obras teatrales de Bertolt Brecht. Alfonso Sastre evidentemente se deja influir por el teatro brechtiano pero no hace ninguna réplica ni de *Leben des Galilei* ni del teatro épico, sino lo utiliza como un componente que, junto con otros, forma parte de su *tragedia compleja*.

⁸⁹ Bertolt Brecht, *Vida de Galileo. Madre Coraje y sus hijos*, s.l., Alianza, 2007, p. 65.

⁹⁰ SASTRE Alfonso, *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza*, Hondarribia, HIRU, 2006, p. 247.

Conclusiones

En esta tesina he demostrado que los motivos brechtianos están presentes en la obra de Alfonso Sastre, aunque no todos son efecto de la directa influencia de la teoría teatral del autor alemán.

El análisis de los artículos sobre Sastre, entrevistas, textos teóricos y resultados de los estudios sobre la recepción del dramaturgo alemán en las revistas españolas, me ayudó constatar que, desde el punto de vista de las analogías, la obra de Sastre se divide en dos periodos, antes y después de conocer la teoría teatral de Brecht. No es fácil fijar un límite entre estos dos periodos, porque no se trata de una fecha exacta sino de un proceso cognoscitivo del que tampoco sabemos cuándo empieza y cuándo termina. Aun cuando conozca el momento de su primera lectura del texto de o sobre Brecht no me atreveré constatar que éste era el comienzo del proceso mencionado. Tampoco me siento capaz de declarar cuando termina este proceso, es decir, en que momento Sastre se deja inspirar conscientemente por Brecht. Por eso en mi tesina me apoyo en la opinión de Josefina Manchado Lozano⁹¹ y situó el límite entre estos dos periodos en los años 50.

En los textos del primer periodo aparecen analogías accidentales que no son influencias sino surgen de las parecidas experiencias atroces de ambos autores: las dos guerras mundiales en el caso de Bertolt Brecht y la Guerra Civil en el caso de Alfonso Sastre. He presentado la obra de Alfonso Sastre de este primer periodo y he demostrado que las analogías aparecen ante todo en el nivel temático de los dramas y son efecto de la semejante sensibilidad de los dramaturgos. Muy interesantes son también los resultados del análisis de sus textos teóricos, en los que ambos autores representan la misma visión del teatro. Lo tratan como una gran misión socio-política, como una herramienta muy poderosa capaz de influir al público y cambiar la realidad. Por eso ven una ardiente necesidad de transformar el teatro y abrir sus puertas para un público nuevo, activo y consciente de su misión. Tanto Sastre como Brecht tratan el teatro como un arte socio-político, arte comprometido, arte de urgencia, cuya función no es sólo divertir sino, ante todo, instruir y movilizar.

En los dramas y textos teóricos escritos después de los años cincuenta, se observa el proceso de la aproximación de las ideas dramáticas de Alfonso Sastre a la teoría teatral de Bertolt Brecht. El dramaturgo español conoce ya bien los principios del teatro épico y adapta

⁹¹ Josefina Manchado Lozano, "Teoría dramática de Alfonso Sastre. La tragedia «compleja»", en www.raco.cat/index.php/Caligrama/article/viewFile/66554/86282, p. 198. (10.03.2009).

sus elementos en su obra. En este momento las analogías se convierten ya en las influencias directas. Por eso en la parte predominante de mi tesina me he concentrado en el análisis de los textos escritos en este periodo. La fascinación de Sastre por el autor alemán alcanza su punto culminante en los años sesenta. Entonces Alfonso Sastre une los mejores rasgos de la tragedia aristotélica, el teatro épico de Brecht y la esperpentización de Valle-Inclán en los dramas que él mismo define como *tragedia compleja*. Un interesante ejemplo de las influencias del teatro de Brecht en la obra de Sastre es el drama *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza*. Por eso he presentado esta obra en un capítulo separado y la he analizado más detalladamente

Este trabajo es el resultado de más de dos años del estudio de un material muy amplio del que he seleccionado una base de los textos que forman su cuerpo bibliográfico. De la rica obra de Alfonso Sastre he elegido los dramas en las que las analogías con el teatro brechtiano son destacables. No analizo su obra más actual y por eso no menciono todos los títulos de los dramas de Alfonso Sastre aun si pertenecen a *tragedia compleja*.

Además de haber demostrado que hay muchos motivos brechtianos en la obra de Alfonso Sastre, de mi tesina surge una conclusión más: la fascinación del dramaturgo español por Brecht es un fenómeno más bien complicado, en el que se entrelazan la admiración y aceptación con la crítica y negación. Sastre se deja inspirar por el teatro brechtiano, pero no lo adapta todo. Se aprovecha solamente de unos elementos que introduce en su obra de forma directa o modificada. A menudo polemiza con su teoría teatral, la critica y hasta muestra sus errores. Pero por mucho que afirme, que él en Brecht lo admira apasionadamente “todo menos su teatro”⁹², está claro, que los motivos brechtianos acompañan su obra literaria y son unos de los fundamentos de su teoría teatral.

⁹² Alfonso Sastre, „Posición ante Brecht”, *Anatomía del realismo*, Hondarribia, HIRU, 1998, p. 81.

Resumen (Streszczenie)⁹³

Alfonso Sastre to jeden z czołowych dramaturgów hiszpańskich drugiej połowy XX wieku. Jest autorem ponad 50 utworów dramatycznych, z których tylko nieliczne zostały zaprezentowane szerokiej publiczności hiszpańskiej. Wśród nich znalazła się *La taberna fantástica*, dramat napisany w 1966 roku, którego prapremiera w 1985 roku w *Círculo de Bellas Artes* w Madrycie okazała się wielkim sukcesem. Sastre otrzymał wówczas m.in. nagrodę *Premio El Espectador y la Crítica* i *Premio Nacional de Teatro*. Gerardo Malla, który wyreżyserował tamto przedstawienie, po latach ponownie zmierzył się z tym tekstem. Tym razem *La taberna fantástica* znalazła się w repertuarze *Centro Dramático Nacional* i była prezentowana na deskach Teatru Valle-Inclan w Madrycie od 11 grudnia 2008 do 18 stycznia 2009.

Pomimo swoich niezaprzeczalnych literackich dokonań Alfonso Sastre jest jednak mało znany szerszej publiczności. Większość jego dramatów nigdy nie doczekała się wystawienia. W wywiadzie udzielonym w 2006 roku dla programu telewizyjnego „Cultura con Ñ” Sastre powiedział:

Nie wiem, jak to wytłumaczyć, ale wiem, że jest to zjawisko, które dotyczy nie tylko mnie, lecz wielu pisarzy, którzy próbowali tworzyć teatr nie do końca zgodny z założeniami typowego hiszpańskiego teatru komercyjnego. Najlepszym przykładem tego zjawiska, w którym my wszyscy, dzisiaj, widzimy odbicie naszego własnego losu, był przypadek mistrza Valle-Inclana.⁹⁴

W tym wywiadzie osiemdziesięcioletni Sastre podkreślił, że jego teatr, oprócz przekazywania emocji, był przede wszystkim formą eksploracji rzeczywistości, poruszał tematy polityczne, często niewygodne, odwoływał się do codzienności i dlatego nie pozwalał się ignorować, a jego ocena nie należała do łatwych.

W twórczości Alfonsa Sastre nie sposób nie zauważyć wielu podobieństw do teatru Brechta. Pojawiają się one nie tylko podczas lektury dramatów, ale przede wszystkim podczas studiowania jego tekstów teoretycznych poświęconych teatrowi. Nasuwa się zatem pytanie: czy podobieństwa te wynikają z wpływu teatru Brechta, czy są tylko niezamierzonymi, przypadkowymi analogiami? Aby na to odpowiedzieć, należy zastanowić się, czy i w jakim stopniu Sastre miał dostęp do informacji dotyczących teatru Brechta.

⁹³ Tekst streszczenia jest oparty na referacie, który został wygłoszony przez autorkę niniejszej pracy na międzynarodowej konferencji naukowej *Tak blisko i tak daleko. Hiszpański teatr i dramaty ostatnich stu lat*, w Łodzi, w dniu 11 czerwca 2010 roku.

⁹⁴ Wywiad z Alfonso Sastrem. Program telewizyjny *Cultura con Ñ*, TVE, 2006. Materiał audiowizualny udostępniony przez A. Sastre. Cytaty, o ile nie zaznaczono inaczej, w tłumaczeniu autorki pracy.

Antonio Fernández Insuela przeprowadził wszechstronną kwerendę hiszpańskich czasopism kulturalnych okresu przed i po wojnie domowej⁹⁵. Na pierwszą wzmiankę o niemieckim twórcy teatralnym autor artykułu napotyka w czasopiśmie *Post-Guerra*, które ukazywało się w latach 1927-1928. W dziale poświęconym muzyce, w 5. numerze z dnia 25 października 1927 roku, pojawia się artykuł omawiający *Mahagonny*. Czasopisma zajmujące się kulturą albo wcale nie piszą o Brechcie, albo robią to sporadycznie. Wydaje się to dość osobliwe, ponieważ sytuacja w ówczesnym teatrze hiszpańskim i rodząca się potrzeba nowatorskich zmian kierowała ludzi związanych z teatrem do poszukiwań inspiracji w teatrach zagranicznych. Wiele jest więc w artykułach odniesień do Maeterlincka, Ibsena, Strindberga, Wilde'a, Shawa, a także Stanisławskiego, czy Piscatora, lecz nie do Brechta. Obszerniejsze artykuły na jego temat pojawiają się dopiero w latach pięćdziesiątych w czasopismach: *Insula*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Correo Literario*, *Revista Española* i *Teatro*. Istotną rolę w przybliżeniu koncepcji teatru epickiego Bertolta Brechta odegrało, założone w 1957 roku, czasopismo teatralne *Primer Acto*, które już w drugim numerze z maja 1957 roku pisało o Brechcie w artykule zatytułowanym *Una nueva técnica de interpretación*. Natomiast w zeszycie trzynastym, z kwietnia i maja 1962 roku, to właśnie Alfonso Sastre, w artykule zatytułowanym *Primeras notas para un encuentro con Bertolt Brecht*, przedstawia teorię teatru epickiego. Od tej chwili zainteresowanie Brechtem rośnie.

Na hiszpańskiej scenie Brecht zaistniał dopiero w 1959 roku, sztuką *Der Jasager und der Neinsager* (*Ten, kto mówi tak, i ten, kto mówi nie*), którą zaprezentowała grupa teatralna pod nazwą *Escena* na pierwszym festiwalu teatrów studyjnych w Madrycie. W 1961 i 1962 roku katalońska grupa Gil Vicente wystawiła w Sabadell i Terrassa sztuki dydaktyczne, między innymi *Die Ausnahme und die Regel* (*Wyjątek i reguła*). Pierwsza premiera sztuki Brechta w teatrze komercyjnym odbyła się w Barcelonie, w języku katalońskim, w 1963 roku. Była to *Die Dreigroschenoper* (*Opera za trzy grosze*) w reżyserii Federico Roda. W języku kastylijskim Brecht zabrzmiał na scenie dopiero 6 października 1966 roku w Madrycie, była to premiera *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Matka Courage i jej dzieci*), w wersji Antonia Buero Vallejo i w reżyserii José Tamayo. 21 grudnia 1966 roku *Compañía Adría Gual*, wystawiła w języku katalońskim w Teatrze Romea w Barcelonie *Dobrego człowieka z Seczuanu* (*Der gute Mensch von Sezuan*). Przedstawienie to reżyserował Ricard Salvat. W wersji kastylijskiej sztuka została wystawiona 1 lutego 1967 roku w Madrycie.

⁹⁵Antonio Fernández Insuela, "Sobre la recepción de Brecht en revistas culturales españolas de postguerra", *Anuario de Estudios Filológicos*, nr 16, 1993, s. 123-138; idem, "Para la historia de la recepción de Bertolt Brecht en revistas culturales de preguerra", *Revista de filología alemana*, nr 3, 1995, s. 43-58.

Podobieństwa pomiędzy koncepcją teatru Bertolta Brechta i Alfonsa Sastre widać już w pierwszych tekstach programowych młodego hiszpańskiego dramaturga. W 1945 roku Alfonso Sastre, Alfonso Paso, Enrique Cerro, José Gordón, Carlos José Costas i Medardo Fraile tworzą grupę teatralną *Arte Nuevo*. Jej celem jest odnowa teatru hiszpańskiego, sprzeciwienie się jego mieszczańskiemu charakterowi i nadanie mu nowej społecznej funkcji.

Być może zanim zaczęliście czytać te słowa podniosła się kurtyna. Oto prezentujemy Wam nasz nowy hiszpański teatr i poddajemy go waszej ocenie. Doskonale znamy jego niedogodności. Powolność i głębia. Zamiast Was bawić, wolimy zachęcić Was do przemyśleń.⁹⁶

W 1950 roku Alfonso Sastre publikuje na łamach *La Hora* manifest *Teatro de Agitación Social*, w którym mówi wprost o teatrze jako sztuce społecznej, obarczonej ważnym zadaniem inicjowania pozytywnych zmian nie tylko w samym teatrze, ale i poza nim. Rola społeczna teatru jest nadrzędną w stosunku do jego roli artystycznej. Teatr powinien zmieniać świat, służyć człowiekowi, a pisarz powinien być świadomy swojej roli. Manifest *T. A. S.* składa się z 20 punktów, w których można zauważyć wiele podobieństw do *Małego organonu* Brechta. W manifeste Sastre czytamy:

1. Postrzegamy teatr jako „sztukę społeczną” na dwa sposoby.

a) Ponieważ teatr nie ogranicza się tylko do przeżyć estetycznych wybranej mniejszości. Teatr nosi w sobie głęboko zakorzenioną myśl społeczną.

b) Ponieważ ta myśl społeczna teatru nie może być jedynie artystyczna. (...)

4. Nie jesteśmy politykami, lecz ludźmi teatru; zaś jako ludzie, czyli to, czym przede wszystkim jesteśmy, wierzymy w potrzebę oddziaływania na rzeczywistość Hiszpanii.(...)⁹⁷

Te postulaty w sposób szczególny korespondują z 35. punktem *Małego organonu*:

Potrzebujemy teatru, który nie tylko dostarcza wrażeń, informacji i bodźców, nie tylko tworzy historyczne pole ludzkich relacji, na którym rozgrywa się akcja, lecz takiego, który rozbudza i angażuje myśli i uczucia, które są w stanie to pole przekształcić.⁹⁸

W założeniach programowych Brechta i Sastre można znaleźć wiele wspólnych cech. Celem obu jest służyć człowiekowi, zmienić świat, uczynić go lepszym, bardziej sprawiedliwym i wrażliwym na krzywdę jednostki. Cierpienie człowieka bezsilnego wobec społecznych i politycznych niesprawiedliwości staje się głównym motywem wielu ich utworów. Silnie antywojenny charakter twórczości Brechta i Sastre skłania obu do analizy zachowań

⁹⁶ Mariano de Paco, M. Franciska Vilches de Frutos, „Teatros independientes”, *Historia y crítica de la literatura española. Epoca contemporánea 1939-1975*, red. S. Sanz Villanueva, Barcelona, Crítica, 1999, tom 8, s. 654.

⁹⁷ Alfonso Sastre, *Manifiesto del T.A.S.*, [w:] http://www.sastre-forest.com/sastree/pdf/TAS_1950.pdf. (01.04.2010).

⁹⁸ Bertolt Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1960, s. 32.

jednostki w kontekście odpowiedzialności społecznej. Francisco Ruiz Ramón cytuje słowa Sastre, które odnoszą się do *Escuadra hacia la muerte*, pierwszej jego sztuki, jaka trafiła na deski zawodowego teatru i po trzecim przedstawieniu została zdjęta z afisza przez cenzurę:

Escuadra hacia la muerte była, w roku 1953, krzykiem protestu przeciwko grożącej perspektywie nowej wojny światowej; brakiem akceptacji dla patetycznych słów, którymi podczas wojny tuszuje się jej potworności, a co za tym idzie brakiem akceptacji dla tworzenia wokół wojny aury heroizmu i mistyki. (...) Mój dramat jest egzaminem świadomości generacji przywódców, którzy uzurpowali sobie prawo do tego, by wśród niemych lamentów *zimnej wojny*, wysłać nas na rzeź. Rzeź była dla mnie absurdem.⁹⁹

„Nieszczęśliwym jest kraj, który potrzebuje bohaterów” – tym krótkim zdaniem wypowiedzianym przez Bertolta Brechta można spuentować opinie obu autorów na temat heroizmu.

Zarówno Brecht, jak i Sastre zmagali się z cenzurą i dość często stosowali wobec niej te same uniki. Obaj autorzy zwykli umieszczać akcję swoich dramatów w odległym miejscu i czasie, unikając w ten sposób zbyt bezpośrednich i oczywistych skojarzeń z ówczesną sytuacją w ich krajach.

W 1959 roku, gdy Alfonso Sastre pisze dramat *Asalto Nocturno*, zna już założenia teatru epickiego Bertolta Brechta. Można zatem sądzić, że tym razem analogie nie są już przypadkowe, lecz wynikają ze świeżych inspiracji twórczością niemieckiego dramaturga. Donatella Ucchino, w swoim artykule *Las tragedias complejas de Alfonso Sastre: espectáculos para leer* przytacza słowa samego autora, w których wyraźne są już odniesienia do terminologii związanej z teatrem epickim Brechta: „Sądzę, że to właśnie wtedy, pierwszy raz, spróbowałem świadomie stworzyć teatr narracyjny, który łączyłby w sobie elementy dramatyczne i epickie, elementy dramatyczne i narracyjne.”¹⁰⁰

Warto zauważyć, że charakter epicki dramatu *Asalto Nocturno* nie jest jedynym elementem nawiązującym do teatru Brechta. W tej kryminalnej historii pojawia się postać komisarza Orkina, która w charakterystyczny dla teatru epickiego sposób, zmienia perspektywę narracji, będąc raz postacią dramatu, innym razem zmieniając się w narratora zwracającego się ze sceny bezpośrednio do widza. W ten sposób Sastre świadomie burzy budujące się w widzu napięcie, nie pozwala mu przeżywać akcji, zbyt w nią zagłębić. Zmusza jednak do refleksji i robi to dość bezpośrednio, kiedy poprzez inspektora Orkina zwraca się do

⁹⁹ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005, s. 393.

¹⁰⁰ Donatella Ucchino, “Las tragedias complejas de Alfonso Sastre: Espectáculos para leer”, *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, red. J. Ángel Ascunce, Hondarribia, HIRU, 1999, s. 279.

publiczności mówiąc: „...ze szczerego serca życzyłbym sobie, by ta krwawa historia na zawsze się zakończyła w momencie, gdy za parę chwil opadnie kurtyna”¹⁰¹. Ten właśnie zabieg teatralny służył Brechtowi jako efekt wyobcowania, fundamentalny element teatru epickiego. Sastre stosuje go, by poprzez jedną z postaci dramatu wyrazić swoje poglądy i wpłynąć na odbiorcę, skłaniając go do krytycznej refleksji nad degeneracją społeczeństwa. Według Brechta to właśnie krytyczna refleksja ma moc aktywizującą widza do działania, które powinno być efektem jego wizyty w teatrze. W tym pozateatralnym działaniu widza realizuje się bowiem najważniejsze zadanie teatru epickiego Brechta.

Asalto Nocturno nie jest pierwszym utworem Alfonsa Sastre, wykazującym wyraźne cechy teatru narracyjnego. W dwóch dramatach pochodzących z 1955 roku *Ana Kleiber* i *Muerte en el barrio* Sastre wprowadza bohatera, który pełni funkcję narratora heterodiegetycznego. Szczególnie ciekawa pod względem narracji jest sztuka *Ana Kleiber*. Pojawia się w niej pisarz, który zainspirowany historią opowiedzianą przez jedną z postaci, postanawia osnuć na niej fabułę swojego kolejnego dramatu. Widz staje wówczas przed pytaniem: Czy to, co dzieje się na scenie jest przyczyną, czy skutkiem literackiego procesu twórczego? Dramat *Ana Kleiber* składa się z dwóch części opatrzonych tytułami typowymi dla powieści. Nie ma w nim napięcia rosnącego w kierunku punktu kulminacyjnego. Na samym początku dramatu widz ogląda bowiem scenę finałową, którą autor powtórzy jeszcze raz na koniec sztuki, tworząc w ten sposób typową kompozycję klamrową. Sastre stworzył zatem dramat, który spełnia istotne wymagania teatru epickiego.

W 1962 roku powstaje sztuka przeznaczona dla dzieci *El circulito de tiza* (*Kółeczko kredowe*). Już sam tytuł wskazuje na silny związek z utworem Brechta *Kaukaskie koło kredowe*. Część pierwsza nosi tytuł *El cirulito chino*, a część druga *Pleito de la muñeca abandonada*, która w późniejszych wydaniach ukazywała się pod tytułem *Historia de una muñeca abandonada*. Część pierwsza to wierna wersja utworu Li Hsing Tao *Koło kredowe*, który wcześniej zainspirował także Bertolta Brechta. W 1965 roku sztuka ukazuje się w 64. numerze *Primer Acto* pod tytułem *El circulito de tiza madrileño*, gdzie porównuje się ją z *Kołem kredowym* Li Hsing-Tao, *Kaukaskim kołem kredowym* Bertolta Brechta, y *El círculo de tiza de Cartagena* José Rodríguez Méndeza. *El circulito de tiza* to utwór o silnym charakterze dydaktycznym, skierowanym do dzieci. Sastre stara się w nim zapoznać młodego odbiorcę z nauką płynącą z dzieła Bertolta Brechta, którego nazywa panem Bertoldem,

¹⁰¹ Cytuję za: Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005, s. 406.

przycaczając dosłownie fragmenty jego utworu, wskazując wyraźnie na ich pochodzenie i tłumacząc wiele skomplikowanych słów.

Cały utwór ma też wiele cech teatru epickiego. Każda scena opatrzona jest tytułem. Autor wyjaśnia młodemu odbiorcy intencje utworu i morał z niego płynący, tłumaczy też, że obie jego części, pomimo różnic, w rzeczywistości mówią o tym samym. Utworowi towarzyszy muzyka. Postaci utworu zwracają się bezpośrednio do publiczności i pomagają we właściwym odczytaniu jego intencji.

Wśród utworów przeznaczonych dla młodego odbiorcy znajdziemy jeszcze jeden, który swoim tytułem wyraźnie nawiązuje do *Małego organonu dla teatru*, teoretycznej pracy niemieckiego pisarza. Jest to *El pequeñísimo organon para el teatro (Malutki organon dla teatru)*, który zawiera wskazówki i instrukcje dla osób, zajmujących się twórczością skierowaną do dzieci.

W latach sześćdziesiątych w twórczości Alfonsa Sastre obserwuje się już bardzo wyraźny zwrot w kierunku teatru epickiego Bertolta Brechta. Powstają wówczas pierwsze utwory, które sam autor nazywa mianem *tragedia compleja*. W wywiadzie z Francisco Caudetem Sastre tłumaczy przyczyny zmian, które nastąpiły wówczas w jego twórczości dramatycznej: „Z pewnych powodów, których nie umiałem wyjaśnić, obserwowałem, że moje teksty nie wywoływały dość silnych relacji pomiędzy przedstawieniem a widownią”¹⁰² Świadomy potrzeby zmian Sastre tworzy więc nowy typ dramatu, który łączy w sobie elementy tragedii arystotelesowskiej, teatru epickiego Brechta i esperpento Valle-Inclána. Sastre nie tworzy wiernej kopii teatru Brechta, wykorzystuje tylko to, co może udoskonalić jego własne dramaty. W swoich pracach teoretycznych polemizuje z Brechtem, zarzucając mu często błędy i niedoskonałości, jednak mimo to czerpie inspiracje z jego teatru i nie umie się obronić przed jego wpływem, który najwyraźniej widać właśnie w dramatach zwanych *tragedia compleja*.

Tragedia compleja, podobnie jak teatr epicki Brechta, wypływa z głębokiej potrzeby służenia człowiekowi, z silnej społecznej odpowiedzialności, którą czuje dramaturg. *Tragedia compleja* to teatr zaangażowany politycznie i społecznie, którego centralnym punktem jest człowiek, jednostka niedostrzegana i zagubiona w uznawanym powszechnie za nadrzędny kontekście heroiczno-historycznym. To właśnie człowiek, ze swoimi słabościami, ułomnościami, lękami i potrzebami jest tym, co każe tworzyć, by dla niego zmieniać świat na

¹⁰² Francisco Caudet, “El personaje en las tragedias complejas de Alfonso Sastre. Y otras consideraciones de poestética”, *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, red. J., Ángel Ascunce, Hondarribia, HIRU, 1999, s. 129.

lepsy. Ale nie tylko wspólne motywacje łączą obu autorów. Sastre wykorzystuje w swoich dramatach elementy teatru epickiego. Stosuje zabieg zwany *la estética de boomerang*, bazujący na brechtowskim efekcie wyobcowania. Wprowadza do swoich utworów *héroe irrisorio*, bohatera, który jest słaby, śmieszny, niedoskonały, czyli po prostu ludzki. Wzbogaca język, pozwalając postaciom mówić zwyczajnie, bez teatralnych upiększeń; wzmacnia narracyjny charakter swoich dramatów i sięga po wiele innych elementów typowych dla teatru Bertolta Brechta.

Teatr jest po to, by uświadamiać, pobudzać zmysł krytyczny, by dawać impuls do działania i wskazywać właściwe drogi. To założenie jest mottem przewodnim dramatycznej twórczości zarówno Bertolta Brechta, jak i Alfonsa Sastre. Funkcja teatru nie kończy się w momencie, gdy opada kurtyna, wręcz przeciwnie, trwa nadal i realizuje się w działaniu pozateatralnym widza, który opuszcza teatr mądrzejszy i bardziej świadomy swoich zadań wobec społeczeństwa. Utwory Brechta kończą się często przesłaniem wygłoszonym bezpośrednio do publiczności.

Takie przesłanie spotykamy też u Alfonsa Sastre. Dramat *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza* kończy się słowami:

Pozostawmy rzeczy na swoim miejscu, nie tam gdzie były. Takie jest zadanie teatru, mówi Autor komedii. (...) Chodzi o to, towarzysze, by budować nowy świat. Ale zbyt dużo jest pomników; Tam gdzie nie płynie krew, nie trzeba zbierać popiołów. Ale zbyt dużo, twierdzimy, jest pomników, które były prawdziwymi ludźmi. Po co nam tyle pomników? Tam, gdzie się uczy i pracuje. Rozbijmy te pomniki! Niech żyje człowiek! Niech żyje socjalizm! Przedstawienie skończone. Dobranoc.¹⁰³

W opisie efektu bumerangu, zwanego także efektem A, który jest jednym z kluczowych założeń teatru Alfonso Sastre, widać wyraźny wpływ Brechta. Wyraża się w nim też spór, jaki Sastre toczył z nieżyjącym już wówczas Brechtem, polemizując z wieloma wypowiedziami niemieckiego pisarza i zarzucając mu niedoskonałości, paradoksalnie jednak nie mogąc uwolnić się całkowicie od fascynacji jego teorią teatru. Przedmiotem szczególnej krytyki Alfonsa Sastre był brechtowski efekt wyobcowania. Sastre podważał zasadność jego szczególnego eksponowania. Uważał, że jest on nieodłącznym elementem wpisanym w teatr, obecnym zawsze i na każdym przedstawieniu, a nie efektem specjalnych zabiegów. Podkreślał, że między publicznością w teatrze, a aktorami istnieje rodzaj cichej umowy, która polega na tym, że obie strony zachowują się tak, jakby wierzyły w to, co dzieje się na scenie, chociaż w istocie nigdy w to nie wierzą.

¹⁰³ Alfonso Sastre, *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza*, Hondarribia, HIRU, 2006, s. 248-249.

Dlatego myślałem sobie: „Brecht pracuje z publicznością niemiecką, która może jest bardziej wrażliwa, która jeśli zaczyna płakać, przestaje myśleć”. My [publiczność hiszpańska] natomiast zwykle mówimy do siebie: „jakże źle gra w tym momencie ten aktor, zawsze jesteśmy świadomi teatru w teatrze, podczas gdy Brecht wydaje się sądzić, że publiczność tak dalece przeżywa przedstawienie, iż zaczyna wierzyć, że to, co dzieje się na scenie, dzieje się naprawdę i dlatego konieczne jest wprowadzenie efektu wyobcowania. Publiczności hiszpańskiej nie trzeba o tym przypominać, akt teatralny stale jest obecny.”¹⁰⁴

Efekt bumerangu Alfonsa Sastre bazuje na zaskoczeniu wywołanym przez efekt wyobcowania, jest jednak jego przedłużeniem o arystotelesowskie *anagnorisis*, które Sastre uważa za niezbędne, by poruszyć widza i zmotywować go do działania. U Brechta ten sam stan widza osiąga już na etapie zdystansowania poprzedzonego zaskoczeniem. Ta drobna modyfikacja nie zmienia ani funkcji, ani celu obu efektów, które przede wszystkim mają być impulsem pobudzającym aktywność.

Efekt bumerangu Sastre realizuje stosując typowe zabiegi teatru epickiego. Wiele z nich zawarł właśnie w dramacie *M.S.V. o la tragicomedia de La sangre y la ceniza*, który napisał zainspirowany *Życiem Galileusza* Bertolta Brechta. Ten dramat niemieckiego pisarza tak silnie wpłynął na Sastre, że napisał jego hiszpańską wersję, zastępując Galileusza inną postacią historyczną, Miguelem Servetem, hiszpańskim medykiem okresu reformacji, „heretykiem i męczennikiem”¹⁰⁵, który został spalony na stosie w kalwińskiej Genewie. Wiele odniesień do teatru epickiego Brechta znajdziemy też w dramacie *La taberna fantástica*. Już sam klimat sztuki, której akcja rozgrywa się w knajpie, w której spotykają się *quinquilleros*, osoby żyjące na marginesie społeczeństwa nasuwa skojarzenia z lumpenproletariatem *Opary za trzy grosze* Bertolta Brechta. Sastre, podobnie jak Brecht, pozwala im mówić własnym językiem, wprowadza do tekstu przekleństwa i zachowuje wrażenie naturalności charakterystycznego dla nich stylu wypowiedzi. W *La taberna fantástica* Sastre sięga po charakterystyczne dla teatru Brechta napisy poprzedzające sceny, które informując widza o tym, co zobaczy za chwilę, są swoistym rodzajem efektu wyobcowania, burzą bowiem napięcie, nie pozwalają zaangażować się zbyt w akcję i utracić pożądaną dla teatru Brechta perspektywę obserwowania i analizowania tego, co dzieje się na scenie. W tekście pobocznym poprzedzającym prolog czytamy: „Na arkuszu napis, który mówi: «Autor tego dramatu odwiedza często knajpki położone w okolicy placu

¹⁰⁴ Fermín Cabal, *Dramaturgia española de hoy*, Madrid, Ediciones Autor, 2009, s. 43.

¹⁰⁵ Zob. Urszula Aszyk, „De la reconstrucción a la transfiguración artística de la biografía del científico, hereje y mártir, Miguel Servet en *La sangre y la ceniza* de Alfonso Sastre”, *Itinerarios. Catedra de Estudios Ibéricos. Universidad de Varsovia*, tom.2, Warszawa, 1999.

Las Ventas del Espíritu Santo.» Napis znika i zaczyna się prolog¹⁰⁶. Zgodnie z tą zapowiedzią w prologu pojawia się autor, który zwraca się bezpośrednio do publiczności i zaczyna opowiadać historię, która wydarzyła się pewnego sobotniego popołudnia w tawernie *El Gato Negro*. Dramat jest więc opowieścią autora, a to, co dzieje się na scenie przedstawia tamto wydarzenie. Między częścią pierwszą i drugą pojawia się arkusze z napisem, łączącym w całość obie sceny. „Sny trwają krótko i Caco szybko obudził się w rzeczywistym świecie. O zmierzchu ruch w tawernie nie był duży, ale...”¹⁰⁷. Po tych słowach następuje ciąg dalszy akcji. Warto zwrócić też uwagę na słowa, które autor kieruje do publiczności mówiąc: „Jeśli chodzi o mnie, to moglibyście palić i pić”¹⁰⁸. Po raz kolejny nasuwa się skojarzenie z Bertoldem Brechtem, który tworząc nową ideę teatru chciał przyciągnąć do niego nową publiczność, proletariat robotniczy. Chciał, by robotnicy przychodzili do teatru tak chętnie i licznie, jak chodzą na mecze piłkarskie i walki bokserskie. Zamierzał więc dostosować normy teatralne do ich potrzeb, próbował znieść zakaz palenia, by ułatwić nowej publiczności odbiór sztuki. W tym kontekście słowa autora w dramacie Alfonsa Sastre brzmią jak nawiązanie do brechtowskiej koncepcji teatru. Jednak już samo pojawienie się na scenie autora i jego bezpośredni zwrot do publiczności wywołuje efekt wyobcowania, typowy dla teatru epickiego, przypomina bowiem widzom, że historia, której są świadkami, nie dzieje się naprawdę, lecz jest opowiadana.

Inspiracje płynące z teatru Brechta nie ustają, są obecne także w późniejszej twórczości Alfonsa Sastre. W 1983 roku Sastre pisze *Los hombres y sus sombras (Terroros y miserias del IV Reich)*, który to utwór bazuje na brechtowskim *Strachu i nędzy Trzeciej Rzeszy*, a w 1986 kończy pracę nad *Las guitarras de la vieja Izaskun*, dramatem inspirowanym *Karabinami pani Carrar* Bertolta Brechta.

W bogatej twórczości Alfonsa Sastre wyraźne są motywy nawiązujące do teatru Bertolta Brechta. Wiele z nich, szczególnie w pierwszych etapach twórczości, to analogie niezamierzone, wynikające raczej z podobnej wrażliwości obu autorów, która choć kształtowała się w innych czasach i w odległych od siebie krajach, wyrosła na gruncie podobnych, trudnych doświadczeń wojennych. Jednak liczne są też bezpośrednie inspiracje płynące z twórczości Bertolta Brechta, które swój punkt kulminacyjny osiągają w dramatach określanych przez hiszpańskiego autora jako *tragedia compleja*.

¹⁰⁶ Alfonso Sastre, *La taberna fantástica*, Madrid, Ediciones Antonio Machado, 1988, s. 18.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 68.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 19.

Fascynacja Alfonsa Sastre niemieckim pisarzem nie jest jednoznaczna, składa się na nią wiele, nawet sprzecznych emocji. Ten szczególny stosunek do Brechta chyba najlepiej wyrażą słowa samego autora:

Niniejszy esej zacznę od tego, że w Brechcie podziwiam wszystko *poza jego teatrem*, że zgadzam się z nim ze wszystkim, *poza jego teorią teatru*. Dlatego muszę szczególnie wyraźnie zaznaczyć, iż nie igram z paradoksem twierdząc, żartobliwie, że zupełnie nie podziwiam Brechta; tak należałoby rozumować będąc w zgodzie z koncepcją burżuazyjną, dla której człowiek teatru jest tylko człowiekiem teatru i *niczym więcej*. Brecht jest, na szczęście, i na swoją chwałę, czymś więcej, niż tylko człowiekiem teatru; należy go podziwiać za to, jakim jest poetą, bojownikiem, ideologiem, rewolucjonistą, demaskatorem bohaterów, oskarżycielem kłamstw społecznych, badaczem prawdziwych relacji międzyludzkich posługującym się głęboką i wieloznaczną ideą walki klas, entuzjastą nauki, jako przeciwieństwa ciemnoty, oskarżycielem nazistowskich zbrodni, obrońcą wolności, intelektualistą, miłośnikiem swojego rzemiosła i kraju. Oto człowiek, którego śmierć w 1956 roku wywołała tak wielki wstrząs.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Alfonso Sastre, *Anatomía del realismo*, Hondarribia, HIRU, 1998, s. 81-82.

BIBLIOGRAFÍA:

ANDERSON, Farris, “Introducción biográfica y crítica”, en Alfonso Sastre, *Escuadra hacia la muerte. La mordaza*, Madrid, Farris Anderson, 1987.

ASZYK, Urszula, “De la reconstrucción a la transfiguración artística de la biografía del científico, hereje y mártir, Miguel Servet en *La sangre y la ceniza* de Alfonso Sastre”, *Itinerarios. Catedra de Estudios Ibéricos. Universidad de Varsovia*, vol. 2, Varsovia, 1999.

ASZYK, Urszula, *Współczesny teatr hiszpański w walce o...teatr*, Warszawa, PIW, 1988.

AZKARATE, Iñaki, „Teatro para niños de Alfonso Sastre”, en *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, coord. José, Ángel Ascunce, Hondarribia, HIRU, 1999.

BALESTRINO, Graciela, “Sastre y Cervantes *Ahola no es de leil*, suplemento de *Rinconete y Cortadillo*”. (de la biblioteca privada de Alfonso Sastre).

BRECHT, Bertolt, ”Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, en Bertolt Brecht *Gesammelte Werke*, vol.17, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967.

BRECHT, Bertolt, *Dramaty*, vol.1, Warszawa, PIW, 1962.

BRECHT, Bertolt, *Dramaty*, vol.1, Warszawa, PIW, 1979.

BRECHT, Bertolt, *Dramaty*, vol.2, s.l., PIW, 1962.

BRECHT, Bertolt, *Dramen- und Theatertheorie*, en http://www.teachsam.de/deutsch/d_literatur/d_aut/bre/bre_sonst/bre_theattheo/bre_theattheo_txt_1.htm. (21.04.2010).

BRECHT, Bertolt, *El pequeño organon para el teatro*, en http://www.opuslibros.org/Index_libros/Recensiones_1/brecht_org.htm. (01.04.2010).

BRECHT, Bertolt, *El pequeño organon para el teatro*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1960.

BRECHT, Bertolt, *Leben des Galilei*, Leipzig, Reclam, 1975.

BRECHT, Bertolt, *Kleines Organon für das Theater*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1960.

BRECHT, Bertolt, *Vida de Galileo. Madre Coraje y sus hijos*, s.l., Alianza Editorial, 2007.

BRECHT, Bertolt, *Wartość mosiądzu*, Warszawa, WAF, 1975.

CABAL, Fermín, *Dramaturgia española de hoy*, Madrid, Ediciones Autor, 2009.

CAUDET, Francisco, *Crónica de una marginación*, s.l., ed. de la Torre, 1984.

CAUDET, Francisco, “El personaje en las tragedias complejas de Alfonso Sastre. Y otras consideraciones de poestética”, AA.VV., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, coord. José Ángel Ascunce, Hondarribia, HIRU, 1999, pp. 127-156.

CERVERA, Juan, „Historia crítica del teatro infantil español”, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12146187518927162765213/p0000010.htm>. (12.08.2009).

DIEZ DE GUERREÑO, Juan Manuel, “Drama y sociedad: primeras posiciones de Alfonso Sastre, AA.VV., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, coord. José Ángel Ascunce, Hondarribia, HIRU, 1999, pp. 49-82.

DIEZ MEDIAVILLA, Antonio, “A propósito de Alfonso Sastre y *La taberna fantástica*”, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/mcp/01260307654588474128813/p0000001.htm>. (01.05.2009).

FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, “Sobre la recepción de Bertolt Brecht en revistas culturales españolas de postguerra”, *Anuario de estudios filológicos*, vol. 16, 1993, pp. 123-138.

FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, “Para la historia de la recepción de Bertolt Brecht en revistas culturales de preguerra”, *Revista de filología alemana*, vol. 3, 1995, pp. 43-58.

FOREST, Ewa, (coord), *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*, Hondarribia, HIRU, s.f.

FOREST, Eva, “HIRU, ¿es realmente una editorial?” (Conferencia pronunciada por Eva Forest durante los Askencuentros del año 2004), en <http://www.hiru-ed.com/textoHiru.htm> (06.07.2010).

GAJEK, Konrad, (coord.), *Bertolt Brecht-Tagung*, Acta Universitatis Wratislaviensis N° 266, Germanica Wratislaviensia XXII, Warszawa-Wrocław, PWN, 1975.

GARCÍA RUIZ, Wictor, TORRES NEBRERA, Gregorio, (dir.), *Historia y antología del teatro español de posguerra*, vol.III, s.l., Fundamentos, 2006.

GARCÍA RUIZ, Wictor, TORRES NEBRERA, Gregorio, (dir.), *Historia y antología del teatro español de posguerra*, vol.VII, s.l., Fundamentos, 2006.

MANCHADO LOZANO, Josefina, “Teoría dramática de Alfonso Sastre. La tragedia «compleja»”, en www.raco.cat/index.php/Caligrama/article/viewFile/66554/86282. (10.03.2009).

MENCHACATORRE, Félix, “*La taberna fantástica* de Alfonso Sastre. Del simple sainete a la tragedia compleja”, en Centro Virtual Cervantes, en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_3_011.pdf. (06.02.2009).

OLIVA OLIVARES, César, “Alfonso Sastre en la tragedia compleja 1961-1978”, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p275/90259512109025043410457/p0000001.htm>, (07.02.2009).

OLIVA OLIVARES, César, “La taberna fantástica”, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361675322359312970024/p0000001.htm>. (09.02.2009).

PACO, Mariano de, “Alfonso Sastre en el teatro español”, en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 1, Alicante, 1996. (de la biblioteca privada de Alfonso Sastre).

PACO, Mariano de, *El teatro de Alfonso Sastre en la sociedad española*, en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350597533359071757468/p0000001.htm#I_0. (27.12.2009).

PACO, Mariano de, “*La taberna fantástica*”, *tragedia compleja*. (de la biblioteca privada de Alfonso Sastre).

PACO, Mariano de, Vilches de Frutos, María Franciska, “Teatros independientes”, *Historia y crítica de la literatura española. Epoca contemporánea 1939-1975*, ed. S. Sanz Villanueva, Barcelona, Crítica, 1999, vol. 8, p. 654.

PAULINO, José, “Acción, tiempo y espacio en el teatro de Alfonso Sastre”, en *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, coord. José, Ángel Ascunce, Hondarribia, HIRU, 1999.

PÉREZ STANSFIELD, M. Pilar, “El héroe en las «tragedias complejas» de Alfonso Sastre”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : 18-23 agosto*, vol. 2, Berlin 1986.

RUGGERI MARCHETTI, Magda, “La “tragedia compleja”: bases teóricas y realización en los dramas inéditos de Alfonso Sastre”, en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_164.pdf. (07.02.2009).

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005.

SAN MIGUEL, Ángel, “M. Servet y G. Galilei. Un diálogo correctivo de Alfonso Sastre con Bertolt Brecht”, *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Franz Rauhut*, Tubinga, Gunter Narr, 1985, pp. 267-277. (de la biblioteca privada de Alfonso Sastre).

SASTRE, Alfonso, *Anatomía del realismo*, Hondarribia, HIRU, 1998.

SASTRE, Alfonso, “Arte como construcción”, en Alfonso Sastre, *Anatomía del realismo*, Hondarribia, HIRU, 1998.

SASTRE, Alfonso, “El teatro de Alfonso Sastre visto por Alfonso Sastre”, en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm.1, Alicante, 1996. (de la biblioteca privada de Alfonso Sastre).

SASTRE, Alfonso, *Escuadra hacia la muerte. La mordaza*, Madrid, Edición de Farris Anderson, 1987.

SASTRE, Alfonso, *Grandes paradojas del teatro actual*, Hondarribia, HIRU, 2007.

SASTRE, Alfonso, “Graves medidas necesarias para la salvación del teatro dramático español”, en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 1, Alicante, 1996. (de la biblioteca privada de Alfonso Sastre).

SASTRE, Alfonso, *La Mordaza*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1967.

SASTRE, Alfonso, *La taberna fantástica*, Madrid, Ediciones Antonio Machado, 1988.

SASTRE, Alfonso, *Manifiesto del T.A.S.*, en http://www.sastre-forest.com/sastree/pdf/TAS_1950.pdf. (01.04.2010).

SASTRE, Alfonso, “Mihura”, en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 1, Alicante, 1996. (de la biblioteca privada de Alfonso Sastre).

SASTRE, Alfonso, *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza*, Hondarribia, HIRU, 2006.

SASTRE, Alfonso, *Muerte en el barrio. Alfonso Sastre se suicida y Un drama titulado no*, Hondarribia, HIRU, s.f.

SASTRE, Alfonso, “Nunca voy al teatro”, en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 1, Alicante, 1996. (de la biblioteca privada de Alfonso Sastre).

SASTRE, Alfonso Sastre, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1967.

SASTRE, Alfonso, “Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia, discurso didáctico sobre la triple raíz de un teatro futuro”, en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 1, Alicante, 1996. (de la biblioteca privada de Alfonso Sastre).

SERRANO, Virtudes, “Alfonso Sastre, una nueva etapa”, en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 1, Alicante, 1996. (de la biblioteca privada de Alfonso Sastre).

SPANG, Kurt, „Alfonso Sastre y el teatro épico de Bertolt Brecht”, en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1004342>. (03.03.2009).

SZYDŁOWSKI, Roman, *Bertolt Brecht*, Warszawa, Czytelnik, 1985.

SZYDŁOWSKI, Roman, (coord.), *Brecht w oczach krytyki światowej*, Warszawa, PIW, 1977.

SZYDŁOWSKI, Roman, *Dramaturgia Bertolta Brechta*, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1965.

UCCHINO, Donatella, “Las tragedias complejas de Alfonso Sastre: Espectáculos para leer”, en AA.VV., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, coord. José Ángel Ascunce, Hondarribia, HIRU, 1999, pp. 257-304.

VICENTE HERNANDO, Cesar de, “Hacer ver lo invisible: las condiciones para construir una mirada estructural en el proyecto de las *tragedias complejas*”, en AA.VV., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, coord. José Ángel Ascunce, Hondarribia, HIRU, 1999, pp. 235-236.

WIRTH, Andrzej, *Struktura sztuk Brechta*, Wrocław, Ossolineum, 1966.

Entrevistas con Alfonso Sastre en DVD:

1. CULTURA CON Ñ, T.V.E., 2006. (de la biblioteca privada de Alfonso Sastre).
2. Alfonso Sastre plazara a escena, jarduera-astea, semana de actividades, 2007ko apirilak 23tik 29ra, 23 – 29 de abril de 2007. (de la biblioteca privada de Alfonso Sastre).