

UN IMPOSIBILISMO POSIBLE

JAVIER VILLÁN

Desde que en 1953 se prohibió *Escuadra hacia la muerte*, obra que suscitó la cólera del poder y una extraña fascinación sobre distintas generaciones de amantes del teatro, la vida de Alfonso Sastre ha sido una epopeya en solitario. El fervor de amigos, el interés de estudiosos, la magnitud de su obra y algunos éxitos esporádicos como *La taberna fantástica* no cambian esa circunstancia de enquistamiento. Puede que Alfonso Sastre sea uno de los autores españoles menos representado y el más estudiado; exiliado de los escenarios, Sastre habita en los libros. De ello pueden dar fe estos dos volúmenes de *Obras escogidas* que reúnen a varios especialistas sastrianos. Esta edición de la Asociación de Autores de Teatro no se agota en sí misma, sino que hallará continuación, próximamente, en unas jornadas en el Círculo de Bellas Artes, en las que se abordará el teatro, la monumental obra ensayística, la inquietante obra lírica –si es lícito definir como líricos sus versos– y su narrativa de terror, más inquietante todavía. Traer a cuento las interdicciones contra *Escuadra hacia la muerte*, como arranque de esta introducción, no es un vano ejercicio de arqueología; es recuperar una circunstancia, de intensa significación, que va a marcar para siempre la vida teatral, y quién sabe si la vida en general, de Alfonso Sastre. La insólita repercusión de aquel estreno, en cierta medida primerizo, resultó decisiva en un doble sentido: descubría a un autor y anunciaba las dificultades que lo esperaban. En cierta medida, *Escuadra hacia la muerte* fue profecía y anuncio de los conflictos que han llevado a Sastre a su situación actual: un islote dentro del teatro español azotado por los vientos de todas las tormentas. En origen, *Escuadra hacia la muerte* no tuvo especiales problemas con la censura y fue montada por Gustavo Pérez Puig; su

éxito fue incuestionable. Pero enseguida las furias de la represión se precipitaron sobre ella. *Escuadra hacia la muerte*, concursante en el Premio Lope de Vega, había sido descalificada a las primeras de cambio. Ese año el premio se lo dieron a Jiménez Arnau y se otorgaron algunas menciones a otros autores, los cuales hoy, como dramaturgos, ni existen ni los conoce nadie; se agotaron antes de empezar. Ignoro si la fervorosa respuesta del público, que, sin saberlo, estaba cuestionando la arbitraria decisión del jurado, pudo haber influido en la maldita prohibición que convirtió esta obra en legendaria. Lo que interesa resaltar es que ahí comienza la procelosa peripecia intelectual y vital de Alfonso Sastre, el mejor autor español de la segunda mitad del siglo xx, y puede que, en paridad con los esperpentos de Valle, también de la primera. De esta aventura intelectual y humana dan cumplida y plural noticia estos quince títulos, elegidos con un criterio de representatividad, insuficiente a todas luces, de las distintas etapas. El primero, *Cargamento de sueños*, es una especie de protohistoria teatral de Sastre; la historia última está representada por *Han matado a Prokopius*, primer título de la tetralogía *Los crímenes extraños*, que Alfonso Sastre acaba de rematar con *El extraño caso de los caballos blancos de Romersholm*, aún inédita. Los otros títulos de la tetralogía son *El asesinato de la luna llena* y *Crimen al otro lado del espejo*. Entre aquel antimilitarista drama de guerra y estos dramas policíacos y grotescos discurre una dramaturgia tan fecunda como desconsiderada e incógnita.

TEORÍA SOBRE DEL INTELLECTUAL CRÍTICO

Alfonso Sastre es un caso de exclusión que trasciende los límites concretos del teatro; trasciende también los límites de la cultura española en particular y, si seguimos esa onda expansiva, los límites de la cultura dominante en general. Se ha convertido en un autor de culto, casi secreto, y en un referente dramático imprescindible; pero esta imagen no lo define enteramente. La inercia del tópico tiende a presentarlo como un intelectual crítico, un autor en permanente conflictividad con el poder. Pero eso no está del todo claro; mejor dicho, yo no tengo nada claro que Alfonso Sastre sea, sólo, un intelectual crítico y conflictivo. La virulencia represiva con que el poder lo ha tratado siempre va más allá de la presión que se ejerce contra el intelectual crítico. Éste suele gozar de cierta tolerancia, como si fuese el respiradero de una red de valores

inmutables; viene a ser así el apéndice de oro de un sistema de hierro, el testigo impertinente necesario para el equilibrio de la ecología política. Aunque en las sociedades desarrolladas sean más amplios que en las sociedades restrictivas, sus límites están definidos y marcados. El intelectual crítico es un producto cultural de sólido y enorme prestigio, siempre que no se convierta en un contrapoder efectivo. Es una parte del sistema, más progresiva, y preferible, sin duda, al intelectual orgánico y propagandista. No hay poder tan perverso que no necesite una legitimidad moral; legitimidad que puede otorgarle el díscolo tolerado y no el revolucionario silenciado. En este sentido, puede cuestionarse que Alfonso Sastre sea un intelectual crítico. No pretende contribuir a la perpetuación de un sistema corregido ni ser el reequilibrio de las fuerzas dominantes. Por críticos que sean los intelectuales éstos, como se lee en *Guillermo Tell*, «pueden hacer una tertulia literaria, pero nunca harán la revolución».

Peter Weiss, en *Escritos políticos* (Lumen, 1976), analiza esta cuestión en una sociedad sacudida por los cambios convulsos en la evolución del capital. Denuncia Peter Weiss lo que podríamos llamar coartada cómplice de la libertad; la trampa de una sociedad sedicentemente democrática cuya capacidad de asimilación es ilimitada. La reprobación individual de un sistema, la expresión de la incomodidad que ese sistema produce en algunos intelectuales, no alarma a los poderosos ni daña la base de su poder, explica Peter Weiss; al contrario, resulta muy adecuada para que todo el mundo compruebe la solidez de sus instituciones. «Se me compran, dice, incluso las ideas más absurdas, mi sarcasmo y mi ironía, porque con ellas no hago más que suministrar a los que detentan el poder la prueba de su liberalidad.» Con todo, podríamos concluir que la liberalidad, aunque interesada, es mejor que la exclusión o el ninguneo. Una sociedad liberal es preferible a una sociedad marcial.

Pero volvamos a la condición intelectual de Sastre; si no es solamente un autor crítico, ¿qué es entonces? Conviene que intentemos aclararlo, pues del intento podríamos deducir la naturaleza de su obra y las razones de su exclusión. Sastre es un autor extramuros, está al otro lado; es un marginal, en el sentido estricto y filosófico del término, fuera de un entramado de dominio, en cuyas falacias hasta las víctimas se sienten representadas. Esta circunstancia histórica de asimilación democrática la describe Weiss en el citado libro *Escritos políticos*, concretamente en el apartado *10 puntos de trabajo de un autor en el mundo dividido* de la siguiente manera: «han impregnado con sus

puntos de vista todos los estratos de la población. Dado que han neutralizado, en parte, a una oposición de izquierdas –o dicha oposición, en virtud de unos éxitos externos, se ha adaptado a la ilusión de prosperidad– sólo raras veces se pregunta qué hay detrás de dicha prosperidad y a qué precio ha sido conseguida. Si alguien lo pregunta, es objeto de los más sucios insultos y viene a demostrarse hasta qué punto está desgastado el concepto de humanitarismo y de democracia en el escudo de armas de los poderosos».

En este marco se inscribe la vida y la obra de Alfonso Sastre: en las tinieblas exteriores durante la dictadura de Franco y en el mismo lugar en la democracia. Su presencia en la cultura de España, por decirlo con un término abierto que permita cierta generosidad de juicio sobre esa cultura, es irregular. No podrá decirse que la vida cultural se halla normalizada mientras persistan situaciones como la de Alfonso Sastre. El término que mejor conviene a éste es el de ajenidad; Sastre, ajeno al teatro, Sastre ajeno a la política, Sastre ajeno al discurrir de la historia, pues teatro, política e historia, en España, se desarrollan fuera del pensamiento sastroiano. Lo cual configura una imagen de escritor en cierta medida trágica y en parte paradójica, pues justo en esos campos, es donde se siente más directamente preocupado. En realidad, el teatro de Sastre sólo se concibe como una desesperada forma de intervenir en el arte, en la vida y en la historia. Y, sin embargo, una mirada sobre el autor madrileño permite reconocer al instante que siempre ha estado al otro lado del espejo; en otra dimensión y a la inversa de unos valores determinantes de pautas de conducta y de creatividad. Referirse a Alfonso Sastre como un marginado puede ser verdad, pero es una verdad incompleta, pues el concepto de marginación es relativo y encubridor, con frecuencia, de una intención integradora. Por eso, antes que de marginación, yo prefiero hablar de esa ajenidad por parte suya y de exclusión permanente por parte del poder; Sastre, seducido por Cervantes, por la novela picaresca y por el Siglo de Oro, un excluido de la cultura española: del espacio oficial de la cultura española, usurpado ayer por autócratas represores y hoy por una «progresía» sedicente e infame. Hace apenas media docena de años Vicente Molina Foix, en el *El País*, lanzaba, todavía, anatema y excomunión a perpetuidad contra Alfonso Sastre. Hay, sin embargo, un ámbito del que forma parte y en el que es acogido con naturalidad: una cultura de resistencia o, por lo menos, de progreso cierto; la prevención contra Sastre halla aquí sus límites y su frontera. Mas ello no expresa la auténtica dimensión de su teatro, constreñido a estudiosos y exégetas, ni le da el sitio natural que le

corresponde: los escenarios. La situación de Alfonso Sastre en la escena española, desde hace medio siglo, no es una marginación pasiva; es una exclusión indecorosa. Esto es lo que configura su ser trágico; la voluntad de participación despojada de voluntad de integración. Su intención es estar presente en los escenarios y a ello encamina su voluntad, pero sin someterse a imposiciones castradoras: posibilismo de la voluntad e imposibilismo de la inteligencia, pues ésta niega las trampas acomodaticias que aquella le propone. En un momento de su vida, rememorando el viejo altercado dialéctico con Buero, Sastre sospecha que a la postre, y a efectos prácticos de influencia en la marcha de la historia, da igual posibilismo que imposibilismo; la estrategia posibilista deja intacto el sistema y la resistencia imposibilista lleva al silencio y la inoperancia. Disiento en esto de Alfonso Sastre. Esa disidencia radical ha conferido a muchos de sus textos, varios de los cuales van en este libro, patente de inmortalidad. O, por lo menos, ha eliminado el peligro de la autocensura. Gran parte de su teatro tiene la audacia irrevocable de las cosas destinadas al destierro; como escrito al margen de la polución ambiental de la historia o, mejor aún, contra la historia misma. El teatro de Alfonso Sastre es un teatro incontaminado; estos textos, leídos años después de su redacción –purgatorio y mal menor de las obras no estrenadas–, son de una sorprendente e irritante actualidad. Tienen pasado, tienen presente y tienen, sobre todo, futuro; aunque sea un futuro incierto que dependa siempre del toque escénico y, sobre todo, de la evolución de la sociedad. No es, pues, un teatro imposible; es un teatro imposibilitado. Si habláramos de marginación en términos absolutos, estaríamos hablando de una excepción y, por lo tanto, de una normalidad, más o menos confortable, de los autores españoles. Y no es así. En España no hay normalidad, excepto para los clásicos y los muertos; Sastre encarna en grado sumo una situación anómala generalizada. Lo que singulariza su caso es la desproporción entre la calidad de su obra y la escasa atención que se le presta, entre el volumen de la misma y su poca repercusión en la sociedad.

SUBORDINACIÓN DE LA POLÍTICA AL ARTE

Evidentemente Alfonso Sastre no ha cambiado la sociedad en la que vive. Tampoco lo hubiera hecho de ser más representado, pues ninguna fuerza individual puede hacerlo; pero ha transformado los fundamentos del teatro espa-

ñol. Pese a lo cual, su influencia en la escena española es nula. Su importancia real se verá cuando se represente, cosa un tanto aleatoria, pues la aceptación de su dramaturgia sería síntoma inequívoco de una normalización general. Sastre sigue suscitando más recelos que adhesiones y acaso por este extrañamiento ha logrado esa difícil y fecunda unión entre compromiso y arte; entre revolución estética y pensamiento transgresor; y entre la insurgencia de un tiempo histórico y la fidelidad a algunos aspectos de la tradición. Su dramaturgia está teorizada en libros como *Drama y sociedad*, *Anatomía del realismo*, *La revolución y la crítica de la cultura*, *Crítica de la imaginación...* La teoría del realismo como vanguardia, aplicable al primer tramo de su producción, es de indudable trascendencia. Se trata de un realismo estilizado, con fugas a sugerentes campos expresionistas. Niega el naturalismo, tan grato a la izquierda tradicional y mecanicista, y recupera la idea marxiana de la independencia del arte sobre el dirigismo doctrinal; una obra política no es nada si antes no es arte. Transformar el lenguaje teatral ha sido uno de los objetivos de Sastre a lo largo de su vida de escritor. Defiende el drama, pero desdeña el naturalismo; defiende la ideología, pero desprecia el discurso doctrinario. Y, aunque aspira a la dignidad de un hombre libre sobre la tierra, rechaza la propaganda pura y dura sin mediaciones artísticas. Su defensa del realismo ha sido siempre la de un realismo lejos de «la realidad fofonográfica, el retrato y la cinta magnética, que recogen las imágenes y los ruidos inmediatamente». Sastre rechaza la realidad en crudo, sin mediaciones transformadoras, porque conduce a un teatro «estéticamente empobrecido y políticamente inoperante». Es fiel a un realismo de contenido, es decir, atento a la realidad trascendente; pero los procesos formales de la obra de arte son autónomos. Sastre reafirma la especificidad del lenguaje dramático y con ello cambia las relaciones entre política y arte, al proclamar la autonomía de éste respecto a aquélla. El lenguaje es una de las grandes trampas que acechan todo proyecto transformador: no se puede negar el mundo, y menos transformarlo, con los mismos instrumentos que lo apuntalan desde hace siglos. La insurgencia iconoclasta de las vanguardias podría ser un punto de partida; pero, a menudo, la revolución de los signos no está acompañada por la revolución de las ideas. Y no es del todo cierto que el medio, el instrumento, sea el mensaje; un nuevo código estilístico, asequible sólo a unas minorías, no coadyuva a una nueva praxis social. Además, a las vanguardias artísticas suele ocurrirles lo que a las revoluciones políticas: cuan-

do no las destruyen otras fuerzas terminan por devorarse a sí mismas. El absurdo pervive pese a momentos controvertidos; su incomunicabilidad, vilipendiada tantas veces como máscara antidialéctica de una realidad, ha sido, a la postre, el realismo de un mundo irreparable y sin sentido: a través de un lenguaje descoyuntado, el absurdo es la reprobación de ese mundo insolidario. Pero al absurdo le ocurre, en líneas generales, lo que le ocurre al intelectual crítico: dan testimonio de una realidad indeseable sin indagar en sus causas. Puede que ésa sea una responsabilidad excesiva para el teatro; pero es una responsabilidad deseable. La capacidad operativa del teatro, y del arte en general, en la marcha del mundo ha sido siempre relativa y, a estas alturas de la historia, puede que nadie se haga demasiadas ilusiones sobre ella. El objetivo podría ser ampliar los márgenes de libertad creadora: corrosión del lenguaje, depuración de elementos contaminados; y un cambio en la sentimentalidad de la expresión dramática, que es lo que hizo Brecht con su revolucionaria poética teatral.

SEDUCCIÓN Y RECHAZO DE BERTOLD BRECHT

Si Alfonso Sastre no coincide plenamente con la dramaturgia de Bertold Brecht es sobre todo por las cuestiones, sin resolver de forma satisfactoria, que la técnica actoral del brechtismo proyecta sobre la escena. Explica Sastre en *Anatomía del realismo* que puede ser explicable la separación entre personaje y actor y su resultante, la distancia entre personaje y público; pero que eso no debe hacerse a costa de convertir al actor en un simple narrador. Su posición respecto a Brecht es de cautelosa y progresiva aproximación. En teoría está de acuerdo con un teatro épico apuntalado por el materialismo dialéctico, pero en la práctica se halla lejos. El autor madrileño se afirma y reconoce en la tragedia; y Brecht la niega. En *Anatomía del realismo* escribe: «Brecht es 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». Admira, por lo tanto, al ideólogo, al revolucionario y al poeta; pero se frena en los umbrales de su teatro, que es, precisa-

mente, un teatro de lucha y revolución. Y ello resulta comprensible. En la poética teatral de Bertold Brecht el personaje, como sujeto de la acción dramática, se configura en un proceso narrativo y didáctico. En Sastre, por el contrario, los personajes viven, sienten; son héroes perdedores, humanos y cotidianos. La esencia del teatro de Sastre es el drama y el teatro de Brecht, llevado a sus últimas consecuencias, es la muerte del drama. ¿Podríamos imaginarnos a Javier, a Pedro, a Luis, de *Escuadra hacia la muerte*, disecados por el brechtismo? ¿O a Isaías, el autoritario y cruel patriarca de *La mordaza*, o a Luisa, su nuera acosada, la delatora justiciera? ¿O a Guillermo Tell que atraviesa con su flecha la cabeza del hijo en vez de la manzana? En *La mordaza*, a través de un asfixiante proceso de odios familiares y delaciones, la libertad se impone al despotismo de un garañón implacable, el viejo Isaías, un soldado de la Resistencia antinazi en la que ya mostró su lascivia y su crueldad; en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* el detonante de la revolución no es tanto una idea salvífica, cuanto el dolor de un padre atormentado por la muerte del hijo.

Los personajes de Sastre hacen la historia y la sufren, los de Brecht la cuentan; éstos son los maestros de ceremonias, los enseñantes; sustituyen la carne y la sangre del drama por una dialéctica en la que las emociones no deben debilitar el raciocinio. Brecht habla por boca de ellos, pero en escena carecen de vida propia. En sus ensayos, Sastre llega a la conclusión de que ese teatro es más propio de una sociedad evolucionada que de una sociedad oprimida; lo cual, en cierta medida, no deja de ser paradójico. En esas complejas disensiones con Brecht, de necesaria comprensión para entender el teatro de Sastre, late no sólo el temor a la muerte del drama, sino a la muerte del hombre; el miedo a que las pasiones sean sustituidas por las ideas sin sentimientos: ideología pura en el vacío, narratividad. En muchas ocasiones, los personajes del drama sastriano, en especial el detective Isidro Rodes y su ayudante Pepita de *Los crímenes extraños*, rompen la ilusión realista de la vivencia dramática recordando al público que son actores, que nadie se haga la ilusión de estar viviendo una realidad, que todo es fábula e invención. Sin necesidad de explicitarlo con tan machacona reiteración como lo hace Brecht, ésa es la naturaleza del teatro, una verdad fingida; cuestión resuelta hace años por Diderot en *La paradoja del comediante*. Este distanciamiento supone una aproximación a Brecht; pero supone, sobre todo, una personal reinterpretación de Pirandello.

DIALÉCTICA DE LA VOLUNTAD Y LA RAZÓN

La selección de obras recogidas en estos dos volúmenes trata de fijar la evolución formal de Sastre, su discurso escénico y su pensamiento. No son las únicas a través de las cuales pueda trazarse ese recorrido; pero son, acaso, las más significativas y ejemplares dentro de ese proceso. El significado de cada una está brillantemente explicado por cada prologuista. Si anoto brevemente alguno de sus aspectos es con ánimo de establecer un todo orgánico y de extraer de ellas la coherencia de su discurso dramático. Aquí se publica *Cargamento de sueños*, buen ejemplo de una precocidad germinal, estrenada en el 48 en un instituto de enseñanza media y muestra de un difuso y compasivo cristianismo inicial. De aquellas fechas son también *Comedia sonámbula* y *Uranio 235*. *Cargamento de sueños* se alimenta de un existencialismo en carne viva y de llameantes figuraciones vanguardistas; es la expresión de las ilusiones del *Arte Nuevo*, un movimiento formado por un grupo de amigos de los que, en la memoria, perviven José Gordón, Medardo Fraile, José María de Quinto... Y Alfonso Paso, que más tarde iría por caminos antagónicos a los de Alfonso Sastre. *Arte Nuevo* fue el primero de los movimientos teatrales en los que ha tratado de sistematizar una praxis de impulso colectivo: TAS (Teatro de Agitación Social), GTR (Grupo de Teatro Realista), TURS (Teatro Unitario para la Revolución Socialista). Lo efímero de estos movimientos «por un teatro nuevo y, sobre todo, por una sociedad nueva» ha llevado Sastre a confesar «que son las siglas de un sueño, ya decididamente irrealizable». La creación de movimientos teatrales, como si temiera verse atrapado por el teoricismo del ensayo y la incierta aplicación del mismo a la práctica escénica, es una constante en Alfonso Sastre.

Siguiendo con las obras elegidas, *Escuadra hacia la muerte* ya está definida como piedra angular del edificio sastriano y origen precoz de sus desgracias: antimilitarismo en un mundo groseramente militarizado. El informe del teniente general Carlos Asensio, razonando la necesidad de su prohibición, captaba sagazmente esa cuestión. *La mordaza* es una respuesta, demasiado sutil quizá, a la censura castradora tan activa aquellos años; y una muestra también del pensamiento libre de Sastre al señalar que causas nobles, como la Resistencia, no están exentas de pecado. Más que ejemplo de posibilismo, como se ha dicho en alguna ocasión, *La mordaza* es ejemplo de un imposibilismo posible y pudo estrenarse en 1954. Aunque no figure en esta selección, *El pan*

de todos, de 1952, reelaborada y estrenada en 1957, evidencia esta posición abierta a la autocrítica, con más radicalidad que ninguna otra. *El pan de todos* es una de las obras más pesimistas de Sastre; trata de la traición a los ideales una vez alcanzado el poder, de la impostura, de la corrupción y la complicidad culpable. David Harko, el incorruptible, es un personaje que recuerda, en un plano más político, al Javier de *Escuadra hacia la muerte*. Como éste, acaba suicidándose en expiación del sacrificio de la madre, inmolada en un ejercicio de ejemplarizante depuración estéril: la corrupción seguirá imperando como forma de poder. En plena lucha contra el franquismo, admitir que la izquierda también podía ser corrupta y la revolución traicionada en beneficio individual, era una audacia peligrosa. Esta obra supuso a Sastre una dura crítica del Partido Comunista, del que acabaría separándose, o separado, en 1974 mientras era huésped involuntario de Carabanchel. En verdad, con el reformismo de los dirigentes del PCE a Sastre sólo le unían cárceles y persecuciones; y el anti-franquismo, claro. La posibilidad de que las críticas a la izquierda rebajaran las tensiones con el sistema era una quimera. Probablemente los guardianes de la ortodoxia franquista veían en ello una analogía de la perversión del ideario falangista manipulado por Franco, lo cual agravaba las tensiones. Su teatro se prohibía y Sastre se iba ganando a pulso un lugar en el infierno de los malditos.

Esa autocrítica, lejos de ser un signo de ambigüedad, como se ha dicho en ocasiones, pone de relieve la dolorosa sinceridad de alguien que no cierra los ojos a los falseamientos de las ideas que defiende o a la forma de instaurarlas. Dentro del capitalismo, Sastre es un intelectual antisistema; dentro del socialismo sería un intelectual crítico. Y posiblemente censurado. Tiene asimilada la dialéctica de contrarios; pero no es un autor asimilable desde supuestos partidistas. En un plano similar, en lo referido al falseamiento de la revolución, se mueve *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*: escepticismo del héroe y choque con los aparatos burocráticos; es una llamada a la insurrección y el ser social acaba alzándose sobre el ser individual; pero el vilipendio y crítica de la burocracia es evidente; fue escrita en 1955 y es obra de buena fortuna; sobre todo por un memorable montaje de Gian Gianotti en Suiza. Malonda y el Grupo Bululú la representaron en España. *En la red*, también de estos años, es un texto poblado por los fantasmas cruentos de la clandestinidad y la tortura. Estructuralmente presenta algunos desajustes, pero los compensa la pasión que los personajes ponen en sus vidas; pasión en un doble sentido: padecer y sentir ardientemente. El padecer lo proporciona la tortura policial, la violencia

institucional; el sentir ardiente es cosa de la lucha política. Años más tarde de *En la red*, surgió *Askatasuna*, una variante de la lucha clandestina situada en el País Vasco, que no acaba de solucionar esos problemas estructurales señalados anteriormente. Con el mismo tema y parecida estructura, *Análisis espectral de un comando al servicio de la revolución proletaria* —ausente también de este libro— es una vuelta de tuerca a la radicalidad política, cercana al *teatro documento* con el que Sastre nunca se ha sentido plenamente identificado. Estas dos últimas se publicaron junto con *El camarada oscuro*, en un volumen con el título de *Teatro político*. Pero ¿qué teatro de Alfonso Sastre no es político? No es partidista ni doctrinario, pues admite la controversia y la confrontación de ideas; pero es, esencialmente, político. El título de ese volumen y su contenido, salvo *El camarada oscuro*, pudiera ser una concesión a un teatro de circunstancias, como *Cuatro dramas vascos*, bastante alejados de los supuestos artísticos sastrianos.

La taberna fantástica, escrita en 1966 fue, estrenada 19 años más tarde con gran éxito en la sala Rojas del Círculo de Bellas Artes. *La taberna fantástica*, dirigida por Gerardo Malla y en la cual se reveló un futuro figurón de las tablas, *El Brujo*, es el mayor éxito de Alfonso Sastre; y una muestra de cómo trascender el naturalismo de una realidad lastimosa. En otras manos pudo haberse quedado en un sainete truculento de brillos de navajas, en costumbrismo barriobajero y etílico. En manos de Sastre, es la tragedia de hombres confinados en el submundo de la delincuencia como resultante social inducida; una tragedia en clave tragicómica, elemento distanciador que Sastre mete en muchas de sus obras; destreza lingüística y manejo de la jerga quincallera, lucha de clases dentro de la subclase del lumpen canalla.

El nuevo cerco de Numancia, segunda parte de *Crónicas romanas*, además de un claro homenaje a Cervantes, es la epopeya de un pueblo indómito contra el Imperio todopoderoso: patria o muerte; y antes que rendición, auto-destrucción. *El nuevo cerco de Numancia* es exponente de un teatro revolucionario ambicioso y de gran aliento, pero sentenciado: la imagen de un Viriato libertador muere y se desvanece. Esta dialéctica entre la inteligencia y la voluntad, entre el pesimismo de la razón y el optimismo obligado de la acción, claves del mejor teatro sastriano y presente en muchas obras de esta selección, es el meollo de la acción, lo que da a sus obras carácter eminentemente dramático. Y lo que define un rasgo específico de su teatro, incluso del drama anterior a la *tragedia compleja*: y el nudo de la tragicidad. Esa confrontación

se mantiene a lo largo del devenir sastriano. En *Han matado a Prokopius*, años 90, Isidro, el ex falangista dipsómano que investiga el asesinato de un dirigente *abertzale*, discute con un militante etarra y le dice que su revolución está fracasando como fracasó la revolución socialfalangista.

¿Qué ocurre, pues, con Sastre y sus paradojas? Ocurre que no hay tales paradojas, sino dialéctica. Y ocurre que, siendo el autor madrileño un ser social y político, plantea un ordenamiento de la sociedad desde la heterodoxia y no desde las consignas, desde la resistencia antigregaria al estado policial. Sastre reclama constantemente un nuevo modelo de sociedad. Esto sirve de soporte a la tragicidad esencial; y resalta el conflicto dialéctico, médula de la *tragedia compleja* frente al determinismo irrevocable. En la *tragedia compleja* el héroe hace lo que debe y lo que quiere hacer; a diferencia de la, digamos, tragedia pura, en la que hace lo que tiene que hacer.

El teatro de Alfonso Sastre, es siempre reconocible por la presencia de varios elementos recurrentes que ya estaban antes de la *tragedia compleja* a la que nutren. He aquí algunos: terrorismo como respuesta a una situación social intolerable, ya presente en *Prólogo patético*, obra no estrenada, que data de 1952; conflicto y tensión emocional entre violencia revolucionaria y humanitarismo, espacios cerrados, nocturnidad en espera del asalto policial y la detención, tortura como instrumento de poder y control. El teatro de Alfonso Sastre empieza a definir sus señas de identidad en la década de los cincuenta y primeros sesenta, años fecundos y germinales.

En 1957 escribía en *Primer Acto*: «Si toda revolución es un hecho trágico, todo hecho social injusto es una tragedia sorda inaceptable. Trato de poner al espectador ante el dilema de elegir entre las dos tragedias. Parece evidente que la tragedia sorda del orden social injusto sólo puede ser destruida por la tragedia revolucionaria. La esperanza está en el desenlace feliz de esta tragedia, que es, o debe ser, aguda y abierta frente a la otra: sorda, crónica, cerrada». Medio siglo tiene esta declaración, a la vista de la cual no parece descabellado afirmar la coherencia sostenida de Alfonso Sastre.

Su rechazo de un arte propagandístico y su defensa de la libertad de creación ha sido siempre nítida. Frente a dogmatismos, asume con todas sus consecuencias que un arte así degrada el teatro y degrada la ideología. En su condena de la burocracia y del dirigismo en el llamado socialismo real, cuando éste verdaderamente existía, no ahora a toro pasado, aparecen notables coincidencias con Peter Weiss. Éste, en su *Carta a Lew Ginsburg*, lamenta que el arte

tenga más libertad creadora en Occidente que en los países socialistas. Aquí podría aplicarse cierta escandalosa posición de Sastre, que constituye una rotunda negación del arte como propaganda unívoca: «el teatro o es la propaganda de todos o no es nada». Lo cual pudiera ser asimilado a la teoría marxista de que encubrir los problemas propios no ha beneficiado al socialismo; sólo la discusión de los mismos conduce a su superación. Ésta es la médula, la savia, la sangre y la carne del teatro de Alfonso Sastre; lo que nutre su esencia dramática; no son las ideas, sino la encarnadura de los personajes lo que determina la intensidad escénica del drama. Un drama no es una exposición de ideas, sino un choque de sentimientos. Es esto lo que da perennidad a su teatro; un teatro de seres humanos sacudidos por la vida y no de héroes taumatúrgicos poseídos por una idea de verdades absolutas.

DE LA TRAGEDIA PURA A LA TRAGEDIA COMPLEJA

Llegar a la *tragedia compleja* que, según los estudios más solventes, se inicia con *La sangre y la ceniza*, es una consecuencia lógica del proceso estético, vital y político de Alfonso Sastre. La formulación de la *tragedia compleja* supone, en realidad, no sólo una poética dramática, sino también la clarificación de un conflicto ideológico: la oposición entre el determinismo trágico y la dialéctica marxista. La naturaleza de la *tragedia compleja* es, políticamente, la reafirmación del héroe como dueño de sus actos en el contexto de una situación social adversa. Formalmente supone la superación de la antitragedia brechtiana y del teatro documento de Peter Weiss; conserva elementos aristotélicos propios del drama, e incorpora otros como disociación del tiempo, invención de espacios, fragmentación narrativa, escenotecnia funcional; la textura humana de los personajes –Servet, Filo el Gordo, Moisés, Kant– tiene algo de fatalidad; pero la hegemonía absoluta del destino no existe. Destruídos por situaciones límites sin fuerzas para oponerse a ellas, estos seres patéticos intensifican su patetismo con un humor sarcástico, de mueca deformada y no de sonrisa; seres risibles en cuyo destino influyen siempre condiciones sociales: héroes esperpénticos y dolorosos pasados por los espejos valleinclanescos del callejón del gato. En este caos de crispaciones convulsas, procedimientos bien visibles como el personaje-narrador, o la relación pirandeliiana entre personaje y autor, parecen sugerir una reconciliación con Brecht.

La fijación de la *tragedia compleja* a partir de *La sangre y la ceniza*, 1965, puede ser válida, pero cerrada en exceso. ¿Dónde situar, por ejemplo, *Asalto nocturno*, de escritura anterior en seis años a *Miguel Servet*? *Asalto nocturno* que, por razones de espacio, no aparece en esta selección, ¿qué es? A efectos metodológicos pudiera ser considerada una obra de transición. Tiene un desenlace abierto, amenazado de fatalismo, pues que la venganza se perpetúe de generación en generación, es una posibilidad que el policía-narrador espera al abrir el periódico cada mañana; por otra parte, el desenlace está cerrado, ya que, partiendo del crimen frío con que arranca la obra, de adelante hacia atrás, el enigma policíaco queda totalmente resuelto. De otro lado, el protagonismo del narrador de *Asalto nocturno* la aproxima a la antitragedia desfigurada por el odio entre dos familias y agravios de clase nunca perdonados. Obra construida con una precisión de relojería que reconstruye una historia sombría de abuso de poder, una lucha de clases intensa y vivida sin declaraciones de manual.

Y si *Asalto nocturno*, pese al desajuste cronológico, pudiera ser incluida en el ciclo de la complejidad, cosa nada extravagante, ¿dónde colocar *Los hombres y sus sombras*? ¿Puede ser considerada *tragedia compleja*? Difícilmente; representación fría y distanciada de los mecanismos científicos policiales, como necesario apéndice del poder, *Los hombres y sus sombras* es piedra angular de la dramaturgia sastriana; la que mejor define, acaso, la monstruosidad de un estado policial, bajo la máscara de la democracia. La precisión científica del control ideológico, la deshumanización absoluta del poder y la indefensión de los ciudadanos edifican una arquitectura teatral con una complejidad distinta de la *tragedia compleja*. Tiene poco que ver con la épica de *Crónicas romanas* y con el sarcasmo de *Demasiado tarde para Filoctetes*, verdaderas *tragedias complejas*. En *Los hombres y sus sombras* el universo sastriano se congela en el frío entramado de un poder omnívoro con rostro de democracia o, si se quiere, sin rostro. Esta obra, sitúa a Alfonso Sastre, política y teatralmente, en una tierra de nadie habitable sólo cuando cambien los cimientos de esta sociedad perversa. En la dramaturgia de Sastre *Los hombres y sus sombras* es obra acabada y capital. Por el uso represor de las modernas tecnologías enlaza con *Demasiado tarde para Filoctetes*, una pesadilla calderoniana, un desapacible Segismundo exiliado de la Dictadura, que la democracia quiere recuperar para maquillar su impostura. La rebeldía del poeta Larrea, Filo el Gordo, insumiso e inadaptable, hará fracasar trágicamente el

invento; cual nuevo Segismundo, Larrea volverá a su isla y a su bronca soledad incurable. Es fácil adivinar en este desapacible personaje rasgos bergaminianos o sutilmente sastrianos.

La peripecia vital de Alfonso Sastre es inseparable de su dramaturgia. Pero nunca la autobiografía se convierte en autofagia ni en impúdica suplantación de los personajes. No hay disociación entre los dos planos, mas tampoco identificación o traslación mecánicas. Con el tiempo, en algunas de sus obras el propio Sastre aparece como personaje y autor; Alfonso Sastre, personaje de sí mismo en *Los hombres y sus sombras*, en *La taberna fantástica*, en la tetralogía de *Los crímenes extraños*; autor condenado al ostracismo y al olvido y a dejar memoria de sí, por alusiones de sus criaturas: Sastre un ser trágico, sujeto de sus propias tragedias, personaje vivo de su dramaturgia. En *Diálogo para un teatro vertebral*, se evidencia con más énfasis este extrañamiento o, si se quiere, autorreconocimiento, a través de la objetivación personal. Pero este *Diálogo* no es exactamente una obra de teatro, sino eso, un diálogo: una conversación entre Sastre, un personaje llamado Sastre, y un director que puede ser cualquiera de los que pueblan hoy la escena española; en este texto insiste en que la mejor forma de acercarse a la realidad es la modulación artística; y la subordinación de la política a la fábula y a la invención, el único camino fecundo y creador. Publicado en el mismo volumen que *El nuevo cerco de Numancia*, Sastre parece querer apuntalar con él la insurgencia de un teatro de insumisión revolucionaria. Estando de acuerdo en los objetivos del teatro político de Piscator y del *teatro documento* de Peter Weiss, disiente de sus procedimientos. La realidad, para el teatro, no es un modelo estético; es una referencia y una fuente de datos. Las afinidades con Weiss están en la línea del *Marat-Sade*, insigne obra sobre la degradación de la revolución, entre otras cosas, coincidente en muchos aspectos con la *tragedia compleja*. Ahí radican, pese a la paternidad de Piscator, las limitaciones del teatro documento, una esencialmente: como expresión política nunca alcanzará la eficacia de una manifestación pública. Tiene por lo tanto la obligación de dignificar su condición agitadora, si quiere sobrevivir, con el arte.

Donde a mi entender la *tragedia compleja* alcanza una mayor depuración estrictamente humana, despojada hasta la extenuación, temblorosa de dolor y purificación es en *Los últimos días de Emmanuel Kant* (1985) y en *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1990), pese a que en ambas, como creo haber dicho, hay más patetismo y dolor personal que tragedia social. A través

de situaciones dolorosas —el alcoholismo insoslayable de Poe en *Ulalume*, la decrepitud física de una mente luminosa en Kant— Sastre accede a las cumbres de la tragicidad como expiación. Ambos títulos podrían agruparse, soslayando distancias y diferencias, con *Demasiado tarde para Filoctetes* y *Últimas revelaciones sobre Moisés*, textos estos de resonancias más políticas. A *Emmanuel Kant* el propio Sastre la califica de drama, pero términos como «drama» y «tragedia» tienen en Sastre frecuentemente parecida significación. La base documental de *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffman* es un texto de Thomas de Quincey que, a su vez, se basa en otro del profesor Wasiansky, al que Sastre convierte en personaje. Las referencias históricas quedan incorporadas como materia escénica viva. Pesadilla de la vejez, deterioro físico, dolor sin límites y terror de la muerte que no puede ser tapado por lo grotesco y lo irrisorio. Y presencia de lo fantástico y lo terrorífico. ¿Precedentes? Acaso *El cuervo*, 1956, y *Ejercicios de terror*, 1970; y todas aquellas en las que la clandestinidad y el miedo a la Policía crea en los personajes ua situación de desequilibrios e inestabilidad; y las prolongaciones posteriores de *Jenofa Juncal*, *la roja gitana del monte Jaizkibel* y *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*.

CLANDESTINIDAD, ESPACIOS CERRADOS

En la obra de Alfonso Sastre hay una presencia, determinante en muchas ocasiones: la clandestinidad, la oscuridad, la doble faz. Esas zozobras no son sólo una resultante política; tienen una profunda encarnadura humana y forman el nudo de un conflicto personal que es lo que da consistencia a los personajes, dinamismo a la trama, verosimilitud a la tragicidad.

La tragedia de la clandestinidad es la falta de identidad, la identidad irreconocible y perdida: soledad absoluta. Muchos de los personajes de Sastre viven el conflicto de esa disociación, en un ambiente de tensión y de dramatismo acongojantes e insuperables; no son arquetipos, sino singularidades. Sobre la clandestinidad, como factor dramático, actúan varias fuerzas que la tensan: el miedo a ser decubierto y detenido, los espacios cerrados; temor a la pérdida propia, a la propia fragilidad que pueden ser la perdición de los camaradas: delación por culpa de la tortura; ésta es la verdadera materia teatral de la clandestinidad (*En la red*, *Askatasuna*, *Análisis espectral de un comando*, *El pan de todos*, *El camarada oscuro*, *Los hombres y sus sombras*...).

Por otra parte, un autor desterrado de los escenarios, aunque sea objeto de estudio y de exégesis, vive otra forma de clandestinidad; una clandestinidad múltiple. Primero, la de sus personajes, y luego, la propia, como autor, pues el silencio y el olvido no son sino una manera de clandestinidad que amenaza con anularlo. Una obra de teatro, viva y actuante, necesita confrontarse consigo misma, y ese autorreconocimiento sólo lo adquiere a través del espectador. El silencio de un dramaturgo, o el extrañamiento, es una de las peores cosas que pueden ocurrirle a una cultura; evidencia la debilidad de esa cultura y su resistencia a ser cambiada. Una cultura débil no soporta la controversia ni la disidencia, y es la prueba irrefutable de su falta de legitimidad moral y política.

De esta circunstancia nace el sentido liberador del arte, tanto en el plano personal como en el colectivo. Cuando las posibilidades de expresarse públicamente son reducidas, o inexistentes, la única patria del hombre es el arte; el único espacio desde el que puede ejercer y defender el derecho de la libertad.

COLOFÓN NEGRO Y POLICÍACO

Hubo un tiempo en que Alfonso Sastre, desalentado y harto, decidió clausurar su ciclo teatral. Después de escribir *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, tomó la determinación de que en teatro había dicho todo lo que tenía que decir y que su tiempo había concluido. Afortunadamente Sastre rectificó; *Ulalume* no fue un punto final, sino una cumbre trágica: Edgar Allan Poe vagando por una ciudad desierta, incapaz de escapar de la maldición del alcohol, agonizante y presa del delirium trémens. Al desánimo y a cierta conciencia desolada de estar escribiendo para nada y para nadie, se impuso la entereza, la necesidad de estar y de ser; de seguir siendo, en ese territorio tan propio y tan hostil como es para Sastre el teatro. Y, tras la sombría desolación de Poe, vino el ácido humor de otro alcohólico, el detective Isidro Rodes; un falangista colgado de la «revolución pendiente», del pacharán y otras especies alcohólicas; un falangista que protege a Pepita, policía e hija de un rojo al que Rodes admiraba por la honradez de su vida sacrificada. Así surgió la trilogía de *Los crímenes extraños*, convertida hace muy poco en tetralogía con un nuevo título: *El extraño caso de los caballos blancos de Romersholm*. Teatro policíaco y teatro político, esencialmente político; dialéctica de los contrarios. Resume esta tetralogía, iniciada con *Han matado a Prokopius*, muchos de los elementos

esenciales del teatro sastriano: dialéctica de los contrarios, relación entre el personaje y el autor, *complejidad* ilimitada, preocupaciones políticas, autoidentificación y desencanto, fantasía y terror, desdoblamiento y profundización en la teoría del doble. Y, sobre todo, la firme decisión, nunca abandonada, de convertir las ideologías en sentimiento dramático en vez de reducirlas a teoría doctrinal: controversia, seres humanos en vez de abstracciones políticas. Pasan a través del detective Rodes y de Pepita, su ayudante, todos los signos, contradicciones y paradojas de estos tiempos atribulados, sobre un fondo de melancolía desencantada. *El extraño caso de los caballos blancos de Romersholm* es, además, obra de extraña y fantástica perfección; pieza libérrima en la que Alfonso Sastre, reúne toda la sabiduría escénica que ha ido acumulando en más de medio siglo de experiencia. El espléndido «fracaso» de Alfonso Sastre halla aquí su cumbre. Vuelve Sastre a convertirse en personaje de sí mismo, libre y, a la vez, temeroso de la posteridad. De regreso de los territorios de Ibsen, Isidro y Pepita son recibidos en el aeropuerto de Barajas por Alfonso Sastre: «soy vuestro autor». Y la vida sigue entre la fantasía y la realidad. ¿Qué vendrá después? No lo sé. A todos los que admiramos esta frondosa y colosal obra nos bastaría con su revelación y reconocimiento en los escenarios. Siga o no siga escribiendo Alfonso Sastre, sus textos están ahí. Como un desafío.

JAVIER VILLÁN