



El teatro de Sastre en la última década

Mariano de Paco

Hace justamente un año que se cumplieron los cincuenta del estreno de la primera obra de Alfonso Sastre, *Ha sonado la muerte*, escrita en colaboración con Medardo Fraile, por la Compañía de Teatro Moderno de *Arte Nuevo*, en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid, el 31 de enero de 1946. Meses antes, unos jóvenes amigos habían decidido crear un grupo que hiciese posible un teatro radicalmente distinto del que entonces dominaba los escenarios españoles¹. *Arte Nuevo* muestra en su nombre el propósito que los movía, que implicaba un camino cerrado para aquellos a quienes no interesaba «un teatro totalmente inédito en España». Transcurridos estos diez lustros, Alfonso Sastre conserva, con lógicas modificaciones, el deseo renovador y recientemente ha afirmado «la necesidad de dar vida a un teatro experimental propio»². Durante ese dilatado tiempo, ha mantenido de diversas formas una continuada y compleja presencia en la escena española: a su condición de escritor de textos une, como es sabido, las de hombre práctico del teatro, fundador de grupos, redactor de manifiestos, adaptador de clásicos y contemporáneos, crítico en distintas publicaciones y autor de extensos y poco atendidos ensayos sobre teoría dramática.

Las dificultades para la libre expresión literaria y teatral en los años de dictadura, junto a comprometidas actitudes políticas, han impedido la relación normal de Sastre con la sociedad en y para la que escribe. No constituye ello desde luego un caso único, pero la *separación* ha tenido en nuestro autor una especial relevancia³. Ni siquiera algún clamoroso éxito, como el de *La taberna fantástica*, o reconocimientos como la concesión del Premio Nacional de Literatura Dramática han hecho desaparecer su situación *marginal*, de «escritor lumpen», como él mismo ha proclamado⁴. Pérez Minik se refirió ya al autor, en el estudio introductorio de sus *Obras Completas*, como «ese dramaturgo español desplazado, provocador e inmolado», quizá porque todo su teatro «está escrito con un espíritu escandaloso, provocador, de aguafiestas impenitente»⁵;

Francisco Caudet pudo denominar su libro de conversaciones con él *Crónica de una marginación*⁶, y el cuaderno de *El Público* que se dedicó años después a Sastre tenía, junto a su nombre, la expresión «Noticia de una ausencia»⁷. No deja de ser significativo que no hace mucho el autor titulase *¿Dónde estoy yo?* un volumen en el que recogía algunos artículos escritos a lo largo de veinticinco años⁸.

En la «autocrítica» a *Escuadra hacia la muerte* Alfonso Sastre manifestaba su deseo de «ingresar humilde y, a ser posible, tranquilamente, en la nómina de autores españoles de hoy...»⁹. En lugar preeminente de esa nómina figura desde luego el dramaturgo, pero sin tal *tranquilidad* ya que, desde la misma suspensión de las representaciones de ese drama, su comunicación con el público se ha encontrado caracterizada por la *problematicidad*¹⁰. Tras quince años de una irregular presencia pública, en 1967 tuvo lugar el estreno de *Oficio de tinieblas*, el último en un teatro comercial hasta que se produjo el de *La taberna fantástica*, en septiembre de 1985¹¹. Durante esa desaparición de los escenarios *convencionales* a lo largo de dos decenios, tienen lugar otros sucesos de primordial importancia en la vida de Alfonso Sastre: en 1974 es detenida Eva Forest, su esposa, y después él mismo, tras de lo cual, abandona el Partido Comunista; se exilia a Francia y es expulsado en 1977; fija entonces su residencia en Euskadi, donde continúa viviendo¹².

Experiencias tan negativas y convicciones propias influyen sin duda en sus ideas sobre el teatro¹³ y en la configuración de sus piezas en la última década a través de una mirada distanciada en la que el humor es elemento capital; esa situación *dobles*, dentro y fuera de la escena y de la sociedad española, lo conduce igualmente a convertirse en personaje de sus obras, bien como figura que en ellas aparece, bien como mediador a través de la creciente participación en acotaciones que constituyen una abierta complicidad con el lector ante la lejanía del espectador. El indicado alejamiento de la escena favorece la complacencia en dar forma a la lengua, única patria del escritor¹⁴, y en el empleo de las hablas marginales, y propicia igualmente una visión de la realidad en la que se invierten las percepciones y creencias habituales.

Recrea por ello Sastre los mitos de terror procurando nuevas perspectivas de personajes e historias que manifiesten la complejidad de un acontecer siniestro en su acostumbrada inmediatez. En la reelaboración de textos o figuras literarias busca ofrecer un punto de vista distinto, de modo que sean *las mismas* y *otras* simultáneamente; así ocurre con *Celestina* (*Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, 1977-1978), *Guillermo Tell* (*El hijo único de Guillermo Tell*, 1980, como antes *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, 1955), *Gila, la serrana de Vélez de Guevara* (Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel, 1983) o *Don Quijote de la Mancha* (*El viaje infinito de Sancho Panza*, 1983-1984). Nos encontramos ante otro ejemplo de esa especie de *dramaturgia de boomerang* construida con «la dialéctica de la participación y la extrañeza»¹⁵.

En este contexto hay que situar los dramas que Sastre comienza a escribir mediada la década de los ochenta, protagonizados por *héroes* en acentuado proceso de decadencia personal; se aumenta en ellos la libertad en la construcción dramática, la conciencia de teatralidad y la abundancia de elementos mágicos y fantásticos, mientras que en algunos decrecen los aspectos ideológicos y el compromiso directo. En *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann* (1984-1985) se llevan a escena los dieciséis días finales de la vida del filósofo desde la

perspectiva fantasmagórica que les presta la presencia de Hoffmann; *Revelaciones inesperadas sobre Moisés* (1988) nos muestra a un personaje en abierta contradicción con la imagen que de él han proyectado los textos bíblicos y que realiza un largo viaje hacia su cruel destrucción; Filo el Gordo, protagonista de *Demasiado tarde para Filoctetes* (1989), es una figura degradada que se enfrenta a una realidad en la que se niega a acomodarse, a un «sistema» que lo destruye porque no acepta ser *recuperado*; *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1990) constituye una dramática visión de los postreros días de Edgar Allan Poe, de su delirante andadura hacia la muerte.

Las cuatro obras permiten establecer una correspondencia con la actitud adoptada por nuestro autor. «Hemos dado una vuelta de miedo y no llegamos a ninguna parte» dice Jimmy en *Ulalume...* (A. IX) y sus palabras admiten el traslado a la situación de Sastre en el teatro. Kant, Moisés, Larrea-Filo y Poe confluyen por muy diferentes caminos a una inevitable muerte cuando ya era *demasiado tarde* para otros logros. Estos *héroes irrisorios* nos remiten a un final que a la evidente realidad del aniquilamiento físico, impuesto o elegido, añade los significados de falta de horizontes, de sinsentido y de absurdo que exceden tan singulares casos¹⁶.

En las notas finales de *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* manifestó Alfonso Sastre de modo terminante su voluntad de dar por acabada su escritura teatral, decisión que es preciso relacionar con el descontento o la amargura de muchos de nuestros más valiosos dramaturgos actuales. En *Ulalume...* conecta Sastre el «último viaje» de Edgar Allan Poe con el propio, como «un autor modesto» que parece haberse quedado, según señala irónicamente, por debajo de un teatro que, a su vez (nuevamente el juego especular), se encuentra en posición inferior a la de esos *trabajos y días* del autor. Por ello, afirma que se propone clausurar una producción compuesta entonces por cuarenta y cuatro obras originales y veinticuatro versiones, que pueden permanecer «como un notable desafío al teatro español y a sus inercias e ignorancias»¹⁷.

La vocación dramática del autor se impuso, sin embargo, al abandono y Sastre redacta tres años después, para La Fura dels Baus, *Teoría de las catástrofes o Infernaliana o Prehistorias*; a continuación, *Lluvia de ángeles sobre París* (1993-1994), «una sinfonía tonta», insólita tentativa de teatro comercial; y después, la versión muy libre de *Anfitrión* de Plauto titulada *Los dioses y los cuernos* (1994-1995), escrita a petición de cuatro grupos independientes, reunidos bajo el nombre de *Producciones Ñ*, con la que se abrió en Alicante la III Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos que, en noviembre de 1995, homenajeó a Sastre.

Tiene *Teoría de las catástrofes* un singular origen (y, por tanto, un interés especial) puesto que proviene del deseo de La Fura de que el dramaturgo compusiese un texto sobre su guión del espectáculo *M.T.M.*, que preparaban a finales de 1993. La colaboración no llegó a realizarse por lo que Sastre publicó su «aportación», organizada como una especie de «auto sacramental sin sacramento», y en las acotaciones y notas que acompañan al texto «justifica las decisiones que va tomando en el discurso metateatral con el que reflexiona sobre su proceso creador y sobre la relación entre las ideas de La Fura y su materialización en el texto que compone», como señala Virtudes Serrano¹⁸. Los tres actos, como proponía *La Fura*, se centran en la relación con distintos modos de poder: político, religioso y económico respectivamente.

En una nota para la primera edición de *Lluvia de ángeles sobre París* señala Sastre que para escribirla pidió que se pospusiera una operación quirúrgica porque la imaginó «como una especie de testamento comercial. Se trataba de dejar una obra que pudiera procurar algún dinero a mi familia: tal fue mi ánimo al escribirla. Me parece curioso, como digo, y también lo es que el humor con que la obra está escrita se segregara en mi interior en tales circunstancias»¹⁹. Y añade a continuación: «También puede resultar extraño que yo me burlara un poco de mi propia producción dejando como obra póstuma una "función" de estas características tan ligeras. Pero fue así». Una nueva nota le permite hacerse esta pregunta: «¿He incumplido la decisión que tomé, después de escribir *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, de no escribir más para el teatro?; a lo que responde: Desde luego sí, pero también no. Que sí es obvio: he escrito esta comedia. Pero no, porque me he situado para escribirla, "fuera de mi producción", al margen de ella. Es otra cosa: una comedia [...] con la intención de estrenar en un corto plazo y con miras "comerciales"» (p. 25).

Nos parece que con esta pieza (y con *Los dioses y los cuernos*) Sastre extrema la dualidad que había utilizado en no pocos de sus textos y que, según apuntamos, se dio también en su vida y profesión («dentro y fuera de la escena española»). Aunque ahora, arrojado del teatro («el escritor es el último mono a la hora de determinar el quehacer de los escenarios...»²⁰), deja una producción concluida «en el sentido de que esto es lo que yo deseaba hacer, ni más ni menos»²¹ e inicia *otra* en la que, bajo formas diferentes, sigue ocupándose de los mismos temas, teñidos eso sí, por unas más que considerables dosis de irónico humor. Sastre había acudido con frecuencia en su producción anterior a ingredientes humorísticos y en la tragedia compleja la comicidad servía «como un vehículo para encontrar *lo irrisorio* del ser humano [...]. Es una comicidad que no tiene la crueldad de lo cómico propiamente dicho, sino que sirve para la comprensión de lo trágico. Se ríe uno, pero con pena»²². Ahora, sin embargo, no se trata de aspectos o elementos, sino de una concepción global de unas obras dentro de la comedia como género, original respuesta creativa a su ubicación *en los límites del territorio escénico*²³.

La presentación de las obras *more comico* permite, incluso, un tratamiento más explícito de ciertos asuntos comprometidos porque su apariencia es la de episodios fantásticos o imaginarios por el contexto en el que se incluyen. «Después de unos años cultivando los dramas, he llegado a la conclusión de que la comedia puede ser el mejor género para expresar los problemas de nuestro tiempo...» decía el autor en una entrevista anterior al estreno de *Los dioses y los cuernos*²⁴.

Una minoría de ángeles rebeldes y marginados, considerados terroristas por el Ministerio del Interior («que allá se llama de las Alturas»), sufren en *Lluvia de ángeles sobre París* un «descielo ignominioso» y pretenden entonces legalizar su situación de extranjería en Francia, tierra de asilo, creando «una organización no gubernamental». El mero planteamiento de esta divertida y preocupante comedia traza el envés de situaciones no tan festivas ni jocosas. En cuanto a los procedimientos empleados, tienen particular importancia los elementos metateatrales, al igual que en los textos anteriores, conectados irónicamente con el sentido profundo de la pieza. Veamos como simple ejemplo la nota con la que finaliza el cuadro quinto²⁵, en la que el atraco («una expropiación forzosa») a «la minúscula sucursal de la «Banca Gitana de Bucarest en París» termina trágicamente:

El autor quería hacer una comedia, pero la muerte del

cajero es un serio percance para conseguir sus propósitos. Ha sido, evidentemente, un accidente lamentable, que pone en peligro un proyecto largamente acariciado, el de hacer una comedia divertida y comercial. El autor teme que tenga que renunciar definitivamente a proyectos tan ambiciosos como éste.

(p. 103)

El cajero, en efecto, ante la afrenta que suponía para él padecer un atraco, se suicida y la obra toma inesperados derroteros: «Si esto quería ser una comedia, la hemos jodido, quiero decir la hemos fastidiado» (p. 108). Ángel Custodio termina en la Prisión de la Santé, acusado de «atraco a mano armada con resultado de muerte», que así califican la sociedad y la justicia lo que él creía «expropiación forzosa». Esta dualidad queda flotando en todo el cuadro séptimo:

ÁNGEL.- (**Pensativo.**) ¡Qué catástrofe! ¡Qué bancarrota!
¿Verdad? (ALICIA **asiente.**) ¡Empezó mal la Tercera
Rebelión de los Ángeles! ¡Caímos en picado!

ALICIA.- Así que erais una cuadrilla de locos.

ÁNGEL.- Según como lo mires.

(p. 120)

¿Eran una pandilla de locos como con desengaño quijotesco reconoce Ángel: «Yo, Alicia, era un loco y ahora soy cuerdo»...? (Recordemos el manicomio de Segovia, en el cuadro final de *Jenofa Juncal...*, donde nos enteramos de que todo ha sido un «viaje imaginario», y el de Ciudad Real, en los cuadros I, II y XXIII de *El viaje infinito de Sancho Panza*; en el último, «Sancho está terminando de contar su historia, enfundado y maniatado en su camisa de fuerza», la historia *verdadera* que, frente a la escrita en el libro, narra él al Doctor Pedro Recio.) ¿O, como se ofrece en *otro* cuadro séptimo para el «lector amante de lo sobrenatural», realmente se trata de ángeles malditos que ahora, agotada la paciencia divina, son condenados a «los abismos de la condición humana» acusados, con palabras del Arcángel San Miguel, de «Rebelión Militar para alterar el Plan de Dios, Asociación de Malhechores, Terrorismo...» (p. 137)? El lector, enfrentado a esta ambivalencia, habrá de elegir o, quizá más en la línea del autor, admitir una doble realidad.

Los dioses y los cuernos es una obra a propósito de *Anfitrión* más que una simple versión del texto clásico. Los procedimientos formales y dramáticos utilizados se encuentran muy próximos a los de *Lluvia de ángeles sobre París*. Cabría destacar, en un apresurado resumen, la reiterada metateatralidad, tanto en el texto dialogado como en las acotaciones (en las que no falta incluso algún apunte de teoría dramática, como en la inicial de la escena tercera); el permanente humor, que conduce paradójicamente a la

reflexión; el empleo de las lenguas marginales; y una evidente conexión con la actualidad.

La obra de Plauto ofreció a nuestro autor la posibilidad de desarrollar en su texto el tema del *doble*, que de inmediato remite al problema de la identidad, tan presente en sus escritos y aplicable a su propio existir. A ello se superpone la consideración del fenómeno del doble «como un efecto cómico»; Sastre advirtió al trazar esta obra «las virtualidades cómicas de la presencia de otra persona idéntica a uno mismo en un escenario determinado» y *Los dioses y los cuernos* configura, en definitiva, la cara humorística de un tema cuya cruz puede verse en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, *Jenofa Juncal*, *la roja gitana del monte Jaizkibel* o *Los hombres y sus sombras*²⁶.

Con la trilogía dramática *Los crímenes extraños*, el dramaturgo ha realizado en 1996 una «curiosa incursión» en un campo cercano al del *terror fantástico*, que había cultivado en distintos géneros (teatro, narrativa, poesía) desde la década de los cincuenta. El primero de esos textos, *Han matado a Prokopijs*, es un «drama policíaco-político» en el que el comisario Isidro Rodes (autodenominado «falangista revolucionario») ha de investigar el asesinato en Madrid de un dirigente de Herri Batasuna. En *Crimen al otro lado del espejo* Rodes ha de vérselas con una extraña muerte sucedida en otra dimensión de la realidad. Finalmente, en *El asesinato de la luna llena* el comisario «desentraña este inquietante suceso criminal, cuando ya está vecina su propia muerte»²⁷.

Los textos compuestos por Sastre en la segunda mitad de la década de los ochenta preludiaban el final de una dramaturgia en los márgenes del territorio de la representación. El *teatro después del teatro* que sigue a la abrupta despedida de 1990 es obra del *mismo* y de *otro* autor; pero uno y otro confluyen en Alfonso Sastre, escritor presente en la escena española y ausente de los escenarios a lo largo de medio siglo; creador en dialéctica tensión con la sociedad²⁸; dramaturgo que, ante unos recientes homenajes, declaraba con irónica decisión: «No tengo nada que ver con el Teatro»²⁹.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

