**Alfonso Sastre**

# Teatro escogido

Edición no venal, septiembre 2006

© Alfonso Sastre
© De los estudios e introducciones: sus autores
© AAT para esta edición

Diseño Portada: Martín Moreno y Pizarro
Edita: Asociación de Autores de Teatro

Depósito Legal: GU: 340/2006

## TOMO I

CARGAMENTO DE SUEÑOS
ESCUADRA HACIA LA MUERTE
LA MORDAZA
GUILLERMO TELL TIENE LOS OJOS TRISTES
EN LA RED
M.S.V. O LA SANGRE Y LA CENIZA
LA TABERNA FANTÁSTICA

## TOMO II

EL NUEVO CERCO DE NUMANCIA
EL CAMARADA OSCURO
LOS HOMBRES Y LAS SOMBRAS
LOS ÚLTIMOS DÍAS DE EMMANUEL KANT
DEMASIADO TARDE PARA FILOCTETES
¿DÓNDE ESTÁS, ULALUME, DÓNDE ESTÁS?
¡HAN MATADO A PROKOPIUS!

# Índice

Presentación por Jesús Campos García 7

Introducción de Javier Villán 9

Bibliografía de Mariano de Paco 29

*Cargamento de sueños* 55
Introducción de Mariano de Paco 57
Texto de la obra 63

*Escuadra hacia la muerte* 83
Introducción de César Oliva 85
Texto de la obra 97

*La mordaza* 161
Introducción de Berta Muñoz 163
Texto de la obra 171

*Guillermo Tell tiene los ojos tristes* 225
Introducción de Magda Ruggeri 227
Texto de la obra 233

*En la red* 303
Introducción de Francisco Caudet 305
Texto de la obra 311

*M.S.V. o La sangre y la ceniza* 373
Introducción de Ricard Salvat 375
TExto de la obra 383

*La taberna fantástica* 515
Introducción de Gonzalo Santonja 517
Texto de la obra 523

# Presentación

Las siete últimas décadas de la historia de España han sido con mucho el período más aciago para nuestra autoría. Guerra, posguerra, dictadura y democracia amnésica (ahora se quiere recobrar la memoria) son eslabones de una cadena que ya se inicia con la negación de Valle-Inclán, y que ahora se perfecciona con la exaltación del repertorio (Valle incluido) por los abanderados del *glamour* (primero se silencia y después se da la palabra a los muertos).

Qué difícil representar la realidad de la sociedad española en los escenarios construidos para su evasión. Alfonso Sastre debe saberlo bien, pues ha vivido en obras propias todos los atropellos y despropósitos del período. «Escribir en España es llorar», decía Larra. «Pues ni te cuento representar», cabría responderle. Cierto que cuantos andamos empecinados en este oficio ya sabíamos desde el principio que no era cosa fácil, aunque jamás pudimos imaginar (yo, al menos, no) estos últimos regates tan sofisticados e hipócritas. Y es en este marco histórico en el que hay que situar la obra de Alfonso Sastre, con sus adversidades y reconocimientos, que los hubo y muchos, aunque nunca hayan estado a la altura de su valía.

A mí me cabe la satisfacción de haber participado de algún modo en el logro de uno de sus momentos dulces: el estreno de *La taberna fantástica*. Dirigía yo entonces los Teatros del Círculo, y tuve así la oportunidad de estimular primero y propiciar después aquel éxito incuestionable, fruto de mucho buen hacer: la puesta en escena de Gerardo Malla, la brillantez del Brujo y de todo el reparto, impecables; pero sobre todo, del texto, que respiraba verdad. Cuando se dan las condiciones (circunstancia harto inusual), el teatro es imparable.

Pues bien, con el deseo de que los momentos dulces continúen sucediéndose, desde la Asociación de Autores de Teatro, de la que Alfonso Sastre es socio de honor, editamos su *Teatro escogido*; también con el propósito de colaborar, aunque sea mínimamente, a la difusión de estos textos: piezas fundamentales de la literatura dramática, nuestra y ajena, de hoy y de siempre.

Jesús Campos García
Presidente de la Asociación de Autores de Teatro

# INTRODUCCIÓN

**Javier Villán**

# 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 intelectual 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 sastriano. 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 concernido. 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 fotofonográfica, 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 *Anatomia 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 Isaias, 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 brillantemene 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 antifranquismo, 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. Estructu-ralmente 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, *Analisis 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, autodestrucción. *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 paises 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 contextura humana de los personajes –Servet, Filo el Gordo, Moisés, Kant– tiene algo de fatalidad; pero la hegemonia absoluta del destino no existe. Destruidos 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 pirandeliana 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 hacía 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 precision 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 *Emmmanuel 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 perdición 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 autorreconociento 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 delírium 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

# BIBLIOGRAFÍA

# Bibliografía de y sobre Alfonso Sastre

Mariano de Paco*

## I. DE ALFONSO SASTRE

### 1. Obras dramáticas

*Comedia sonámbula*. Escrita en 1945. Sin estrenar.

*Ha sonado la muerte* (en colaboración con Medardo Fraile). Escrita en 1946. Estrenada por Arte Nuevo en Madrid, 1946.

*Uranio 235.* Escrita en 1946. Estrenada por Arte Nuevo en Madrid, 1946.

*Cargamento de sueños*. Escrita en 1946. Estrenada por Arte Nuevo en Madrid, 1948.

*Comedia sonámbula* (en colaboración con Medardo Fraile sobre su obrita del mismo título de 1945). Escrita en 1947. Sin estrenar.

*Prólogo patético.* Escrita en 1949-1950 y reelaborada en 1953. Sin estrenar.

*El cubo de la basura.* Escrita en 1950-1951. Estrenada en la Universidad Obrera de Ginebra, 1966.

*Escuadra hacia la muerte*. Escrita en 1951-1952. Estrenada por el Teatro Popular Universitario, con dirección de Gustavo Pérez Puig, en Madrid, 1953.

*El pan de todos*. Escrita en 1952-1953 y reelaborada en 1957. Estrenada, con dirección de Adolfo Marsillach, en Barcelona, 1957.

*La mordaza*. Escrita en 1953-1954. Estrenada por la Nueva Compañía Dramática, dirigida por José María de Quinto, en Madrid, 1954.

---

* Esta bibliografía, que recoge datos de otras que he preparado anteriormente, está actualizada en junio de 2006 y ha sido revisada por el autor. M. de P.

*Tierra roja*. Escrita en 1954 y reelaborada en 1956. Estrenada en Montevideo.

*Ana Kleiber*. Escrita en 1955. Estrenada en Atenas, 1960.

*La sangre de Dios*. Escrita en 1955. Estrenada por Teatro de Arte, con dirección de Alberto González Vergel, en Valencia, 1955.

*Muerte en el barrio*. Escrita en 1955. Estrenada por el TEU del Colegio Mayor Francisco Franco en Madrid, 1959.

*Guillermo Tell tiene los ojos tristes.* Escrita en 1955. Estrenada por el grupo Bululú en Madrid, 1965.

*El cuervo*. Escrita en 1956. Estrenada por la Compañía del Teatro Nacional María Guerrero, con dirección de Claudio de la Torre, en Madrid, 1957.

*Asalto nocturno.* Escrita en 1958-1959. Estrenada en el Teatro Club Iber de Barcelona, 1965.

*En la red.* Escrita en 1959. Estrenada por el Grupo de Teatro Realista, con dirección de Juan Antonio Bardem, en Madrid, 1961.

*La cornada*. Escrita en 1959. Estrenada, con dirección de Adolfo Marsillach, en Madrid, 1960.

*Oficio de tinieblas*. Escrita en 1960-1962. Estrenada, con dirección de José María de Quinto, en el Teatro de la Comedia de Madrid, 1967.

*El circulito de tiza.* Escrita en 1962. Este «intento de teatro infantil» consta de una Introducción y dos partes: «El circulito chino» y «Pleito de la muñeca abandonada». La segunda de ellas se publicó de modo independiente con el título *Historia de una muñeca abandonada* y se estrenó en Alicante, en 1969, y posteriormente en diversos lugares de Europa. Strehler la representó en el Piccolo de Milán en 1976 y, sobre su dramaturgia, se presentó en 1989 en el Teatro María Guerrero de Madrid (Centro Dramático Nacional) y se publicó con el título de *Muñeca 88*.

*La sangre y la ceniza*. Escrita entre 1962 y 1965. Estrenada por el colectivo El Búho, con dirección de Juan Margallo, en la Sala Villarroel de Barcelona, 1976.

*El banquete*. Escrita en 1965. Sin estrenar.

*La taberna fantástica*. Escrita en 1966. Estrenada, con dirección de Gerardo Malla, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1985. Premio Nacional de Teatro 1985.

*Crónicas romanas*. Escrita en 1968. Sin estrenar en español. Se ha representado en traducción francesa, en el Festival de Aviñón de 1982 por el Théâtre de l´Instant. La segunda parte de esta obra se ha publicado en 2002 de manera independiente con el título *El nuevo cerco de Numancia*.

*Melodrama* (breve texto «en forma de autobiografía para cantar en una fiesta»). Escrita en 1969.

*Ejercicios de terror.* Escrita en 1969-1970. Estrenada, en italiano, en Roma, 1978. En parte, junto con *Las cintas magnéticas,* con el título de *Terrores nocturnos,* por la compañía Julián Romea, con dirección de César Oliva, Murcia, 1981.

*Las cintas magnéticas*. Escrita en 1971. Retransmitida por France-Culture, 1973. Estrenada en Lyon, 1973.

*Askatasuna!* Escrita en 1971. Emitida por televisión en varios países escandinavos, 1974.

*El camarada oscuro*. Escrita en 1972. Estrenada, por el grupo TBO (Teatro de Barrio Obrero), en Madrid, a finales de la década de los setenta.

*Ahola no es de leil*. Escrita en 1975. Estrenada, en francés, en Burdeos, 1979. En castellano, por El Gayo Vallecano, con dirección de Juan Margallo, en Madrid, 1979.

*Tragedia fantástica de la gitana Celestina*. Escrita en 1977-1978. Estrenada, con traducción italiana de M.ª Luisa Aguirre d´Amico y dirección de Luigi Squarzina, en Roma, 1979. En España la estrenó el Grupo de Acción Teatral (GAT), con dirección de Enric Flores, en Barcelona, 1985.

*Análisis espectral de un comando al servicio de la revolución proletaria*. Escrita en 1978. Sin estrenar.

*Las guitarras de la vieja Izaskun*. («Drama basado en *Los fusiles de la madre Carrar,* de Bertolt Brecht».) Escrita en 1979. Sin estrenar.

*El hijo único de Guillermo Tell.* Escrita en 1980. Sin estrenar.

*Aventura en Euskadi*. Escrita en 1982. Sin estrenar.

*Los hombres y sus sombras (Terrores y miserias del IV Reich).* Escrita en 1983. Estrenada en el Centro Cultural Julián Besteiro de Leganés (Madrid) por el grupo dramático Alcores, dirigido por César de Vicente Hernando, 1991.

*Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel.* (Basada lejanamente en *La serrana de la Vera,* de Vélez de Guevara.) Escrita en 1983. Estrenada en la Universidad de Leeds por The Workshop Theatre, con dirección de César Oliva, 1988. Premio Nacional de Literatura Dramática 1993.

*El viaje infinito de Sancho Panza*. Escrita en 1983-1984. Estrenada en el ciclo de Teatro Español Contemporáneo de la Exposición Universal de Sevilla, dirigida por Gustavo Pérez Puig, 1992.

*El cuento de la reforma o ¿Qué demonios está pasando aquí?* («Divertimento» firmado por Sastre al redactarlo con el seudónimo *Salvador Moreno Zarza.*) Escrita en 1984. Sin estrenar.

*Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann.* Escrita en 1984-1985. Estrenada en el Teatro María Guerrero de Madrid (Centro Dramático Nacional), con dirección de Josefina Molina, 1990.

*La columna infame*. («Pieza didáctica».) Escrita en 1986. Sin estrenar.

*Revelaciones inesperadas sobre Moisés.* Escrita en 1988. Sin estrenar.

*Demasiado tarde para Filoctetes*. Escrita en 1989. Sin estrenar.

*¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* Escrita en 1990. Estrenada por Eolo Teatro, con dirección de Konrad Zschiedrich, en Alicante, 1994.

*Drama titulado A*. Escrito en 1986-1990. Sin estrenar.

*Teoría de las catástrofes*. Escrita en 1993. Sin estrenar.

*Lluvia de ángeles sobre París.* Escrita en 1993-1994. Sin estrenar.

*Los dioses y los cuernos*. (Versión muy libre de *Anfitrión,* de Plauto.) Escrita en 1994-1995. Estrenada por Producciones Ñ, con dirección de Etelvino Vázquez, en el Teatro Principal de Alicante, 1995.

*Los crímenes extraños*. (Trilogía escrita en 1996):

*¡Han matado a Prokopius!* Sin estrenar.

*Crimen al otro lado del espejo*. Sin estrenar.

*El asesinato de la luna llena*. Sin estrenar.

*Alfonso Sastre se suicida*. («Drama en un epílogo».) Escrita en 1997. Sin estrenar. Inédita.

*Un drama titulado No*. Escrita en 2000. Sin estrenar.

*Diálogo para un teatro vertebral*. Escrita en 2002. Sin estrenar.

*El nuevo cerco de Numancia*. Segunda parte de *Crónicas romanas,* publicada de manera independiente en 2002.

*El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm* («Un episodio, extraño y desconocido, de las aventuras del hoy difunto inspector de policía Isidro Rodes y su gentil ayudante Pepita Luján»). Escrita en 2005-2006. Sin estrenar.

*Comedia sonámbula* se ha publicado en *Art Teatral* (1, otoño 1987). Las dos obritas que Alfonso Sastre escribió con Medardo Fraile formaron parte, al igual que *Uranio 235* y que *Cargamento de sueños,* de *Teatro de vanguardia*. *Quince obras de Arte Nuevo,* Madrid, Permán, 1949. Las *Obras*

*Completas,* I, de Sastre, Madrid, Aguilar, 1967, recogen su producción dramática desde *Uranio 235* hasta *El circulito de tiza*. (Este último texto se incluye en *Teatro para niños,* Hondarribia, Hiru, 1993; la versión de la segunda realizada por G. Strehler figura en *Muñeca, 88*, Hondarribia, Hiru, 1991.) *La sangre y la ceniza* y *Crónicas romanas* han aparecido en Madrid, Cátedra, 1979; *El banquete,* en Bilbao, Hiru, 1991; *La taberna fantástica* y *Tragedia fantástica de la gitana Celestina,* en Madrid, Cátedra, 1990; *Melodrama,* en Hondarribia, Hiru, 1995 (con *El cuento de la reforma*). En *El escenario diabólico,* Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1973, se incluyen *Ejercicios de terror* y *Las cintas magnéticas. Teatro político,* Donostia, Hordago, 1979, reúne *Askatasuna!, El camarada oscuro y Análisis espectral de un comando al servicio de la revolución proletaria. Ahola no es de leil* se ha publicado en la colección La Farsa, Madrid, Vox, 1980; *Las guitarras de la vieja Izaskun, Aventura en Euskadi* y *La columna infame,* en Hondarribia, Hiru, 1993 (en *Cuatro dramas vascos*); *El hijo único de Guillermo Tell,* en *Estreno* (IX, 1, primavera 1983); *Los hombres y sus sombras,* en Antología Teatral Española, Murcia, Universidad, 1988; *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel,* en Bilbao, Hiru, 1992; *El viaje infinito de Sancho Panza,* en Bilbao, Hiru, 1991; *Los últimos días de Emmanuel Kant,* en Madrid, El Público Teatro, 1989; *Revelaciones inesperadas sobre Moisés,* en Bilbao, Hiru, 1991; *Demasiado tarde para Filoctetes* y *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?,* en Bilbao, Hiru, 1990*; Drama titulado «A»*, en *Art Teatral* (5, 1993) y en su novela *Necrópolis* (1993); *Teoría de las catástrofes*, *Lluvia de ángeles sobre París* y *Los dioses y los cuernos*, en Hondarribia, Hiru, 1995; *¡Han matado a Prokopius!,* Hondarribia, Hiru, 1996; *Crimen al otro lado del espejo* y *El asesinato de la luna llena,* Hondarribia, Hiru, 1998; *Un drama titulado No,* en AA. VV., *La confesión,* Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2001; *Diálogo para un teatro vertebral* y *El nuevo cerco de Numancia,* en Hondarribia, Hiru, 2002. *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm,* Hiru, 2006

La mayor parte de estas obras se encuentran también en otras ediciones. La editorial Hiru está publicando en volúmenes independientes la obra completa de Alfonso Sastre.

## 2. Traducciones y dramaturgias*

*El cobarde,* de Lenormand. Estrenada (1950). *Tr.* (Texto perdido.)
*El tiempo es un sueño,* de Lenormand. Estrenada (1951). *Tr.* (Texto perdido.)
*Medea,* de Eurípides. Estrenada (1958) y editada. *Dr.*
*La dama del mar,* de Ibsen (1960). Editada. *Dr.*
*Los acreedores,* de Strindberg (1960). Estrenada (1962) y editada. *Dr.*
*Mulato,* de Hughes. Estrenada (1963) y editada. *Dr.*
*Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat (Marat-Sade),* de Weiss (1966). Estrenada (1968) y editada. *Dr.*
*A puerta cerrada,* de Sartre (1967). Estrenada (1968) y editada. *Tr.*
*La puta respetuosa,* de Sartre (1967). Estrenada (1968) y editada. *Tr.*
*Las moscas,* de Sartre (1968). Estrenada (1970) y editada. *Tr.*
*Los secuestrados de Altona,* de Sartre (1968). Estrenada (1972) y editada. *Tr.*
*Muertos sin sepultura,* de Sartre (1968). Editada. *Tr.*
*Las troyanas*, de Sartre (1968). Editada. *Tr.*
*Rosas rojas para mí,* de O´Casey. Estrenada (1969) y editada. *Dr.*
*Trotsky en el exilio,* de Weiss (1970). (En colaboración con Pablo Sorozábal.) Editada.
*Liolà*, de Pirandello (1970). (Sobre una traducción de Natalia Calamai.) Editada con el título de *Amores sicilianos* (2003). *Dr.*
*El señor Mockinpott,* de Weiss (1970). (Traducción de Pablo Sorozábal.) Editada. *Dr.*
*Noche de huéspedes,* de Weiss (1970). (Traducción de Pablo Sorozábal.) Editada. *Dr.*
*El seguro,* de Peter Weiss (1970). (Traducción de Pablo Sorozábal). Editada. *Rv.*
*Asalto a una ciudad* (sobre *El asalto de Mastrique,* de Lope de Vega) (1971). Estrenada (1992) y editada. *Dr.*
*Hölderlin,* de Weiss (1972). (Traducción de Pablo Sorozábal.) Editada. *Rv.*
*Historia de Woyzeck,* de Büchner (1972) (Traducción de Pablo Sorozábal.) Estrenada y editada. *Dr.*
*¡Irlanda, Irlanda!,* de O´Casey (1973). Editada. *Dr*. de *La sombra de un guerrillero*.
*Búnbury,* opereta sobre *La importancia de llamarse Ernesto,* de Wilde (1983). Editada. *Dr.*

* (*Tr.* = Traducción. *Dr.* = Dramaturgia. *Rv.* = Revisión).

## 3. Narrativa

*Las noches lúgubres,* Madrid, Horizonte, 1964; 2.ª edic., Madrid, Júcar, 1973; 3.ª edic., Hondarribia, Hiru.
*El Paralelo 38,* Madrid, Alfaguara, 1965. (La edición fue retirada por la censura antes de distribuirse.) Publicada en *Suplementos Anthropos,* 30, enero 1992.
*Flores rojas para Miguel Servet,* Madrid, Rivadeneyra, 1967; 2.ª edic., Barcelona, Argos Vergara, 1982; 3.ª edic., Hondarribia, Hiru, 1997.
*El lugar del crimen –Unheimlich–,* Barcelona, Argos Vergara, 1982.
*Necrópolis,* Madrid, Grupo Libro 88, 1994.
*Historias de California*. En traducción al gallego (de Elvira Souto), Santiago de Compostela, Laiovento, 1994. En castellano, Hondarribia, Hiru, 1996.

Traducciones de relatos de Jean Ray, publicados en Editorial Júcar:
*Terror en el teatro,* 1972.
*Fábricas de muerte,* 1973 (con Eva Forest).
*El jardín de las furias,* 1973 (con Eva Forest).
*La piedra lunar,* 1973 (con Eva Forest).
*La terrible noche del zoo,* 1973 (con Eva Forest).
*Los terroríficos,* 1973 (con M. A. Yáñez).

## 4. Ensayo y opinión

*Drama y sociedad,* Madrid, Taurus, 1956; 2.ª edic., Hondarribia, Hiru, 1994.
*Anatomía del realismo,* Barcelona, Seix Barral, 1965; 2.ª edic. ampliada, 1974; 3.ª edic., Hondarribia, Hiru, 1998.
*La revolución y la crítica de la cultura,* Barcelona, Grijalbo, 1970; 2.ª edic., Hondarribia, Hiru, 1995.
*Crítica de la imaginación,* Barcelona, Grijalbo, 1978; 2.ª edic., Hondarribia, Hiru, 1993.
*Lumpen, marginación y jerigonça,* Madrid, Legasa, 1980.
*Escrito en Euskadi. Revolución y cultura (1976-1982),* Madrid, Revolución, 1982.
*Prolegómenos a un teatro del porvenir,* Hondarribia, Hiru, 1992.
*¿Dónde estoy yo?,* Hondarribia, Hiru, 1994.

*Los artículos determinados* (publicados en el diario *Egin,* de carácter eutrapélico, entre 1992 y 1998). Inédito.

*El drama y sus lenguajes: I. Drama y Poesía; II. Gramaturgia y Textamento*, Hondarribia, Hiru, 2000 y 2001.

*Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida),* Hondarribia, Hiru, 2002.

*Limbus o los títulos de la Nada,* Hondarribia, Hiru, 2002.

*Los intelectuales y la utopía,* Madrid, Debate, 2002.

*La batalla de los intelectuales. Nuevo discurso de las armas y las letras,* La Habana, Ciencias Sociales, 2003 y 2.ª edic. ampl., 2004; Buenos Aires, CLACSO, 2005.

*Manifiesto contra el pensamiento débil,* Hondarribia, Hiru, 2003.

*Las dialécticas de lo imaginario,* Hondarribia, Hiru, 2003.

*Grandes paradojas de teatro actual* (2003). Inédito.

*De la posmodernidad a la neohistoria y otras reflexiones circunstanciales,* Hondarribia, Hiru, 2005.

*Crítica de la imaginación pura, práctica y dialéctica,* trilogía teórica sobre la imaginación compuesta por *Crítica de la imaginación, Las dialécticas de lo imaginario,* ya publicadas, y la aún inédita *Imaginación, retórica y utopía*.

Artículos, conferencias, cursos, correspondencia y entrevistas de distintas épocas se recogen en otros volúmenes aún inéditos.

## 5. Poesía

*Balada de Carabanchel y otros poemas celulares,* París, Ruedo Ibérico, 1976.

*El Evangelio de Drácula, Camp de l´Arpa,* 33, junio 1976. Y en Hondarribia, Hiru, 1997.

*El español al alcance de todos,* Madrid, Sensemayá Chororó, 1978.

*TBO,* Madrid Zero-Zyx, 1978.

*Vida del hombre invisible contada por él mismo,* Madrid, Endymión, 1994.

*Residuos urbanos* (poemas de diferentes años de 1942 a 2002. Incluido en *Obra lírica y doméstica*).

*Rogelio Botanz canta a Alfonso Sastre* (CD).
*Obra lírica y doméstica. Poemas completos,* Hondarribia, Hiru, 2004.

## 6. Cine y televisión

Guión de *Amanecer en Puerta Oscura* (1957. Con su director, José María Forqué).
Guión de *La noche y el alba* (1958. Con su director, José María Forqué).
Guión de *Un hecho violento* (1958. Con su director, José María Forqué).
Diálogos españoles de *Tal vez mañana/L´amore più bello,* dirigida por Glauco Pellegrini (1958).
*Historia de Carmen,* argumento basado en *Carmen,* de Merimée, para *Carmen la de Ronda,* dirigida por Tulio Demichelli (1959).
Guión de *Tres hombres* (no rodado).
Guión de *A las cinco de la tarde,* basado en su drama *La cornada* (1960. Con su director, Juan Antonio Bardem).
Diálogos de *Nunca pasa nada/Une femme est passée* (1963. Guión de su director, Juan Antonio Bardem).
Colaboración en el guión de *Jandro,* dirigida por Julio Coll (1964).
*En el cuarto oscuro,* siete historias para un cine de terror fantástico, no rodadas (1986).
*Las aventuras españolas del Doctor Frankestein,* guión basado en *El Doctor Frankestein en Hortaleza* (de *Ejercicios de terror*), que José María Forqué no llegó a rodar (1986).
Guiones para los siete episodios de la serie de Televisión Española *Miguel Servet. La sangre y la ceniza* (1987-1988. Con Hermógenes Sáinz y José María Forqué, su director).
Colaboración en el guión de *La taberna fantástica,* dirigida por Julián Marcos (1991).

## 7. Radio, cine y tv sobre sus textos

*La mordaza* (TVE) (no estrenado).
*El cuervo* (Radio: SER, BBC) (Televisión: TVE, RAI).
*Asalto nocturno* (RAI: *Aggresione nella notte*).

*La taberna fantástica,* basado en el texto dramático de ese título (Televisión: 1987).
*Eternamente* (rodado para TVE por José Luis Garci sobre *El cuervo*).
*Delirium* (rodado para TVE por José Luis Garci sobre el relato del mismo título de *Las noches lúgubres*).

### 8. Testimonios autobiográficos

En los libros de Caudet (1984), De Paco (1993) y Forest (1997) y en *Anthropos*, 126 (1991).

## II. LIBROS Y ESTUDIOS SOBRE ALFONSO SASTRE

AA.VV., *Alfonso Sastre. Teatro,* Madrid, Taurus, col. El Mirlo Blanco, 1964.
Anderson, Farris, *Alfonso Sastre,* New York, Twayne, 1971.
– Edición, introducción y notas de *Escuadra hacia la muerte* y *La mordaza,* Madrid, Castalia, 1975.
– *Anthropos,* 126, noviembre 1991 (monográfico: «Alfonso Sastre. Tragedia y realismo social»); y *Suplementos Anthropos,* 30, enero 1992 (monográfico: «Alfonso Sastre. De la polémica al ensayo»).
Ascunce, José Ángel, coord., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre,* Hondarribia, Hiru, 1999.
Borón, Atilio A., Prólogo a *La batalla de los intelectuales o Nuevo discurso de las armas y las letras,* Buenos Aires, CLACSO, 2005.
Bryan, T. Avril, *Censorship and Social Conflict in the Spanish Theatre: The Case of Alfonso Sastre,* Washington, D.C., University Press of America, 1982.
Caudet, Francisco, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre,* Madrid, Ediciones de la Torre, 1984.
Cramsie, Hilde F., *Teatro y censura en la España franquista: Sastre, Muñiz y Ruibal,* Nueva York, Peter Lang, 1984.
– *Cuadernos El Público,* 38, diciembre 1988 (Mmnográfico: «Alfonso Sastre. Noticia de una ausencia»).
Donahue, Francis, *Alfonso Sastre, dramaturgo y preceptista,* Buenos Aires, Plus Ultra, 1973.

Estruch, Joan, edición, estudio preliminar y notas de *Escuadra hacia la muerte,* Madrid, Alhambra, 1986.
Forest, Eva, coord., *Alfonso Sastre o la ilusión trágica,* Hondarribia, Hiru, 1997.
Forys, Marsha, *Antonio Buero Vallejo and Alfonso Sastre. An Annotated Bibliography,* Londres, The Scarecrow Press, Inc., 1988.
Galende, Pedro G., *Frustración y revolución. Conceptos y temas del teatro de Alfonso Sastre,* Manila, 1982.
Giuliano, William, *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo,* Nueva York, Las Américas, 1971.
Martínez-Michel, Paula, *Censura y represión intelectual en la España franquista: El caso de Alfonso Sastre,* Hondarribia, Hiru, 2003.
Naald, Anje C. Van der, *Alfonso Sastre, dramaturgo de la revolución,* Nueva York, Anaya-Las Américas, 1973.
Paco, Mariano de, ed., edición, introducción y notas de *La taberna fantástica* y *Tragedia fantástica de la gitana Celestina,* Madrid, Cátedra, 1990.
– *Alfonso Sastre,* Murcia, Universidad, 1993.
Pallottini, Michele, *La saggistica di Alfonso Sastre. Teoria letteraria e materialismo dialettico (1950-1980),* Milán, Franco Angeli, 1983.
– *Primer Acto,* 242, enero-febrero 1992 (monográfico: «Alfonso Sastre frente a la tradición teatral española»).
Ruggeri Marchetti, Magda, *Il teatro di Alfonso Sastre,* Roma, Bulzoni, 1975.
– Edición, introducción y notas de *La sangre y la ceniza* y *Crónicas romanas,* Madrid, Cátedra, 1979.
Scialdone, Pierluigi, *Caratteri e figure muliebri nel teatro di Alfonso Sastre,* Florencia, Università degli Studi, 1984.

## III. ESTUDIOS QUE INCLUYEN A ALFONSO SASTRE

Aragonés, Juan Emilio, *Teatro español de postguerra,* Madrid, Publicaciones Españolas, 1971.
Barrero, Óscar, *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990),* Madrid, Istmo, 1992.
Centeno, Enrique, *La escena española actual (Crónica de una década: 1984-1994),* Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1996.

Edwards, Gwynne, *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo xx,* Madrid, Gredos, 1989.
Ferreras, Juan Ignacio, *El teatro en el siglo xx (desde 1939),* Madrid, Taurus, 1988.
García Lorenzo, Luciano, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo,* Madrid, SGEL, 1981.
– *El teatro español hoy,* Barcelona, Planeta-Editora Nacional, 1975.
García Pavón, Francisco, *El teatro social en España (1895-1962),* Madrid, Taurus, 1962.
García Templado, José, *Literatura de la postguerra. El teatro,* Madrid, Cincel, 1981.
Gómez García, Manuel, *El Teatro de Autor en España (1901-2000),* Valencia, Asociación de Autores de Teatro, 1996.
Gordón, José, *Teatro experimental español,* Madrid, Escelicer, 1965.
Holt, Marion P., *The Contemporary Spanish Theatre (1949-1972),* Boston, Twaayne, 1975.
Huerta Calvo, Javier, *El teatro en el siglo xx,* Madrid, Playor, 1985.
Isasi Angulo, Amando C., *Diálogos del teatro español de la Postguerra,* Madrid, Ayuso, 1974.
Marqueríe, Alfredo, *Veinte años de teatro en España,* Madrid, Editora Nacional, 1959.
Medina, Miguel A., *El teatro español en el banquillo,* Valencia, Fernando Torres, 1976.
Molero Manglano, Luis, *Teatro español contemporáneo,* Madrid, Editora Nacional, 1974.
Neuschäfer, Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo,* Barcelona, Anthropos, 1994.
Oliva, César, *El teatro desde 1936,* Madrid, Alhambra, 1989.
Pedraza Jiménez, Felipe B. Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española. XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas,* Pamplona, Cénlit, 1996.
Pérez Minik, Domingo, *Teatro europeo contemporáneo,* Madrid, Guadarrama, 1961.
Pérez-Stansfield, María Pilar, *Direcciones de teatro español de posguerra: Ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario,* Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.

Ragué-Arias, María-José, *El teatro de fin de milenio en España (desde 1975 hasta hoy),* Barcelona, Ariel, 1996.

Rodríguez Alcalde, Leopoldo, *Teatro español contemporáneo,* Madrid, EPESA, 1973.

Ruggeri Marchetti, Magda, *Studi sul teatro spagnolo del novecento,* Bolonia, Pitagora Editrice, 1993.

Ruiz Ramón, Francisco, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo,* Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1978.

– *Historia del teatro español. Siglo XX,* Madrid, Cátedra, 1981.

Salvat, Ricard, *El teatre contemporani,* vol. 2, Barcelona, Edicions 62, 1966.

Sanz Villanueva, Santos, *Literatura actual,* Barcelona, Ariel, 1984.

Serrano García, Virtudes, «Los autores neorrealistas», en Javier Huerta Calvo, ed., *Historia del teatro español,* II, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2789-2819.

Torrente Ballester, Gonzalo, *Teatro español contemporáneo,* Madrid, Guadarrama, 1968, 2.ª edición.

Urbano, Victoria, *El teatro español y sus directrices actuales,* Madrid, Editora Nacional, 1972.

## IV. ARTÍCULOS SOBRE ALFONSO SASTRE

Aboal Sanjurjo, María Isabel, «Imágenes de la "Pasión" en el teatro de Alfonso Sastre», en *Monteagudo,* 7, 2002, pp. 147-157.

Albornoz, Aurora de, «La prosa narrativa de Alfonso Sastre», en *Cuadernos para el diálogo,* XXVI, julio 1971, pp. 34-41.

Amestoy, Ignacio, «Teatro negro de Sastre», en *Primer Acto,* 242, enero-febrero 1992, pp. 48-51.

Amorós, A., Mayoral, M., Nieva, F., «*Escuadra hacia la muerte* (1963), de Alfonso Sastre», en *Análisis de cinco comedias (Teatro español de la postguerra),* Madrid, Castalia, 1977, pp. 54-95.

Anderson, Farris, «Sastre on Brecht: The Dialectics of Revolutionary Theatre», *Comparative Drama,* III, 4, 1969-70, pp. 282-296.

– «The New Theatre of Alfonso Sastre», en *Hispania,* LV, 4, diciembre 1972, pp. 840-847.

– «Introducción a *El hijo único de Guillermo Tell,* de Alfonso Sastre», en *Estreno,* IX, 1, 1983, pp. T1-T2.

Andrade, Elba, «Imaginación y compromiso en *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizki*bel», en Mariano de Paco, ed., *Alfonso Sastre,* Murcia, Universidad, 1993, pp. 279-284.

Aragonéz, Juan Emilio, «Alfonso Sastre y el "realismo profundizado"», en *Punta Europa,* 83, marzo 1963, pp. 24-35.

Ascunce Arrieta, José Ángel, «El lenguaje dramático de Alfonso Sastre o el teatro de la inversión», en José Ángel Ascunce, coord., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre,* Hondarribia, Hiru, 1999, pp. 195- 234.

Aszyk, Urszula, «Observaciones sobre la reconstrucción y transfiguración artística de la biografía del científico, teólogo, hereje y mártir Miguel Servet, en dos obras de Alfonso Sastre: *Flores rojas* y *La sangre y la ceniza»,* Ometeca-Institute (USA), vv. 3-4, 1996, pp. 160-190.

– «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», en *Itinerarios,* Cátedra de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia, 1999.

Azkarate, Iñaki, «*Teatro para niños* de Alfonso Sastre», en José Ángel Ascunce, coord., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre,* Hondarribia, Hiru, 1999, pp. 83-109.

Aznar Soler, Manuel, «Alfonso Sastre y José María de Quinto: breve historia de una lucha», en *Anthropos,* 126, noviembre 1991, pp. 31-37.

Bigelow, Gary E., «Marginación y amistad en Mamet y Sastre: El caso de *American Buffalo* y *La taberna fantástica*», en John P. Gabriele, ed., *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo xx y su contexto,* Frankfurt, Vervuert, 1994. pp. 112-118.

Bilyeu, Elbert E., «Alfonso Sastre´s *Escuadra hacia la muerte:* An Existential Interpretation», en *Proceedings of the Pacific Conference on Foreign Languages,* 24, mayo 1973, pp. 109-114.

Campal Fernández, José Luis, «Alfonso Sastre, colaborador de *Cuadernos Hispanoamericanos*», en *Archivum,* XLVI-XLVII, 1996-1997, pp. 111-138.

Caudet, Francisco, «Alfonso Sastre», en *Primer Acto,* 192, enero-febrero 1982, pp. 46-49.

– «Alfonso Sastre y su *Crítica de la imaginación»,* en *Nuevo Hispanismo,* 1, 1982, pp. 181-190.

– «*La Hora* (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra», en *Entre la cruz y la espada: En torno a la España de posguerra (Homenaje a Eugenio G. de Nora),* Madrid, Gredos, 1984, pp. 109-126.

– «1957-1961. Hacia una tragedia socialista», en *Cuadernos El Público,* 38, diciembre 1988, pp. 49-59.

– «Sastre: el teatro como reflexión y ruptura», en *Anthropos,* 126, noviembre 1991, pp. 38-42.

– «Entre la agonía y la elegía. Apuntes sobre *El viaje infinito de Sancho Panza»,* en *Primer Acto,* 242, enero-febrero 1992, pp. 66-69.

– «El personaje en las tragedias complejas de Alfonso Sastre y otras consideraciones de poestética», en José Ángel Ascunce, coord., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre,* Hondarribia, Hiru, 1999, pp. 127-155.

Chen Sham, Jorge, «La escatología al servicio de la efectividad política en *Crónicas Romanas,* de Alfonso Sastre», en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica,* XIX, 1, enero-junio 1993, pp. 25-34.

– «El desafío de la máscara y el reto de la identidad: una lectura de *M.S.V.,* de Alfonso Sastre», en *Memoria del V Congreso Costarricense de Filología y Lingüística «Arturo Agüero Chaves»,* San José, Guayacán Centroamericana, 1993, pp. 133-139.

– «Víctima expiatoria y perversión del poder *en M. S. V.,* de Alfonso Sastre», en *Estudios Humanísticos. Filología,* 21, 1999, pp. 163-175.

Conte, Rafael, «Las cuatro mordazas de Alfonso Sastre», en Mariano de Paco, ed., *Alfonso Sastre,* Murcia, Universidad, 1993, pp. 49-53.

Coster, Cyrus C. de, «Alfonso Sastre», en *The Tulane Drama Review,* V, 2, 1960, pp. 121-132.

Cuenca Tudela, Dolores, «*Los últimos días de Emmanuel Kant contados por E.T.A. Hoffmann: los procesos de identificación y el teatro europeo*», en Joaquín M.ª Aguirre, Milagros Arizmendi y Antonio Ubach, coords., *Teatro siglo XX,* Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 142-158.

Díaz de Guereñu, Juan Manuel, «Drama y sociedad: primeras posiciones de Alfonso Sastre», en José Ángel Ascunce, coord., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre,* Hondarribia, Hiru, 1999, pp. 49-82.

Díez de Revenga, Francisco Javier, «Alfonso Sastre», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea,* 19, 3, 1994, pp. 526-530.

Díez Mediavilla, Antonio, «A propósito de A. Sastre y *La taberna fantástica*», en *Campus* (Universidad de Alicante), 11, 1989, pp. 71-73.

Dolfi, Laura, «Alfonso Sastre», *Le lingue del mondo,* XLI, 2, marzo-abril 1976, pp. 169-174.

Doll, Eileen, J., «Hacia el tiempo y el espacio mítico: *El retablo* de Valle-Inclán y *Las cintas magnéticas* de Sastre», en John P. Gabriele, ed., *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto,* Frankfurt, Vervuert, 1994. pp. 68-75.

Doménech, Ricardo, «Tres obras de un autor revolucionario», en AA. VV., *Alfonso Sastre. Teatro*, Madrid, Taurus, col. El Mirlo Blanco, 1964, pp. 37-47. – «Cinco estrenos para la historia del teatro español», en *Primer Acto,* 100-101, noviembre-diciembre 1968, pp. 18-34.

Donahue, Francis, «Alfonso Sastre and Dialectical Realism», en *The Arizona Quarterly,* XXIX, 1974, pp. 197-213.

Fernández Torres, A., Maqua, J., Pérez Coterillo, M., «El tiempo de Alfonso Sastre», en *Pipirijaina Textos,* 1, octubre 1976, pp. 3-29.

Friedman, Edward H., «Sastre´s Tragic Visión: The Dialectical Process in *Ana Kleiber, Muerte en el barrio* and *La cornada»,* en *West Virginia University Philological Papers,* 25, 1979, pp. 46-60.

Gabriel y Galán, José Antonio, «Alfonso Sastre, con emoción», en *Cuadernos para el diálogo,* 18-24 de septiembre de 1976, pp. 49-50.

García Abrines, Luis, «La poesía accidental en el teatro de Sastre», en *Duquesne Hispanic Review,* I, 1, 1962, pp. 41-50.

García Carcedo, Pilar, «Espacios intertextuales en *El viaje infinito de Sancho Panza,* de Alfonso Sastre», en Sara Bonnardel y Geneviève Champeau, coords., *Théâtre et Territoires. Espagne et Amérique Hispanique 1950-1996,* Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1998, pp. 437-446.

Gasior, Bonnie, «Aspectos del sacrificio, de la culpabilidad y de la violencia cíclica en *Escuadra hacia la muerte*», en *Romance Languages Annual Archive*, Department of Foreign Languages and Literatures, Purdue University, 1996.

Gómez Sánchez-Romate, M.ª José, «*El lugar del crimen* o los márgenes de la realidad», *Anthropos,* 126, noviembre 1991, pp. 67-70.

González, Emilio, «La obra dramática de Alfonso Sastre», en *Revista Hispánica Moderna,* XXVII, 3-4, 1961.

Hardison Londré, Felicia, «The Teatrical Gap between Alfonso Sastre´s Criticism and his later plays», en Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin, eds., *The*

*Contemporary Spanish Theater,* Nueva York, University Press of America, 1988. pp. 49-61.

Harper, Sandra N., «The Function and Meaning of Dramatic Symbol in *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*», en *Estreno,* IX, 1, 1983, pp.11-14.
– «Miguel Servet and the Struggle for Truth», en *Estreno,* XIII, 1, 1987, pp. 36-40.
– «The Problematics of Identity in *Jenofa Juncal, la roja gitana del Monte Jaizkibel* by Alfonso Sastre», en Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin, eds., *Entre Actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos,* State College. The Pennsylvania State University, *Estreno,* 1999, pp. 247-257.

Henríquez-Sanguinetti, Carolina, «La funcionalidad del grotesco en *La Celestina* y *Jenofa Juncal,* de Alfonso Sastre», en Mariano de Paco, ed., *Alfonso Sastre,* Murcia, Universidad, 1993, pp. 269-274.

Iglesias Feijoo, Luis, «La polémica del *posibilismo* teatral: supuestos y presupuestos», en *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca,* 19-20, 1996, pp. 255-269.

Johnson, Anita, «Alfonso Sastre: Evolución y síntesis en el teatro español contemporáneo», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea,* XVII, 1-3, 1992, pp. 195-206.
– «El mito en el teatro último de Alfonso Sastre: Metateatro, intertextualidad y parodia», en Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin, eds., *Entre Actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos,* State College. The Pennsylvania State University, Estreno, 1999, pp. 259-263.

Ladra, David, «*En la red*», en AA. VV., *Teatro de liberación,* Madrid, Girol Books, Inc.- Primer Acto, 1988, pp. 215-225.
– «El primer teatro de Alfonso Sastre», en *Primer Acto,* 242, enero-febrero 1992, pp. 14-21.

Lasagabaster, Jesús María, «Texto, paratexto y espectador implícito en *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*», en José Ángel Ascunce, coord., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre,* Hondarribia, Hiru, 1999, pp. 341-356.

Lázaro Carreter, Fernando, «Una tragedia de la senilidad», en Mariano de Paco, ed., *Alfonso Sastre,* Murcia, Universidad, 1993, pp. 293-297.

López de Abiada, José Manuel, «Las tres versiones del mito telliano en Alfonso Sastre», en *Anthropos,* 126, noviembre 1991, pp. 59-63.

López Mozo, Jerónimo, «La retirada ¿definitiva? de Alfonso Sastre», en *El Público,* 83, marzo-abril 1991, p. 140.

Malla, Gerardo, «*La taberna fantástica*», en *Primer Acto,* 242, enero-febrero 1992, p. 53.
Manchado, Josefina, «Teoría dramática de Alfonso Sastre», en *Caligrama,* I, 1-2, 1984, pp. 109-125; y II, 3, 1985, pp. 195-210.
Margallo, Juan, «Anécdotas y chascarrillos alrededor de dos montajes», en *Primer Acto,* 242, enero-febrero 1992, p. 46-47.
Marks, Martha Alford, «Archetypal Symbolism in *Escuadra hacia la muerte*», en *Estreno,* XI, 1, 1985, pp. 16-20.
Marra López, José R., «Alfonso Sastre narrador: un nuevo realismo», en *Ínsula,* 212-213, julio-agosto 1964, p. 10.
Martín, Salustiano, «Alfonso Sastre: el teatro como aventura hacia la realidad», en *Reseña,* 112, febrero 1978, pp. 22-25.
Martínez Bernabeu, Mónica, «*La taberna fantástica*, de Alfonso Sastre», en Manuel Aznar Soler, ed., *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees-CITEC, 1996, pp. 143-148.
Medina Vicario, Miguel Ángel, «Alfonso Sastre, desde su *Prólogo* hasta su epílogo», *Primer Acto,* 183, febrero 1980, pp. 28-32.
Menchacatorre, Félix, «*La taberna fantástica* de Alfonso Sastre. Del simple sainete a la tragedia compleja», AIH, Actas X, 1989, pp. 105-111.
Miras, Domingo, «Sastre y Alonso para el Premio Nacional», *Primer Acto,* 213, marzo-abril 1986, pp. 123-125.
– «Un fragmento de Alfonso Sastre», *Primer Acto,* 242, enero-febrero 1992, pp. 24-35.
Molina, Josefina, «Encuentro con Alfonso», en *Primer Acto,* 242, enero-febrero 1992, pp. 54-57.
Monti, Silvia, «Alfonso Sastre y Edgar Allan Poe: una relación literaria», en Wilfried Floeck y María Francisca Vilches de Frutos, eds., *Teatro y Sociedad en la España actual,* Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 115-127.
Moon, Harold K., «Lope, Sastre, and Ritual: The Presence and Absence of God», en *Estreno,* XIX, 2, otoño 1993, pp. 39-43.
Moore, John A., «Sastre, Dramatist and Critic», en *South Atlantic Bulletin,* XXXV, 3, mayo 1970, pp. 22-28.
Moya del Baño, Francisca, «Un mito en el teatro español contemporáneo», en *Estudios Literarios dedicados al Profesor Mariano Baquero Goyanes,* Murcia, Universidad, 1974, pp. 297-338.

– «De nuevo sobre la *Medea* de Alfonso Sastre, traducida de Eurípides», en Ángel-Luis Pujante y Keith Gregor, eds., *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción,* Murcia, Universidad, 1996, pp. 161-167.

Neuschäfer, Hans Jörg, «Queremos ser un pueblo sólo de hermanos: el concepto de la revolución en los *Guillermo Tell* de Schiller y Sastre», en Manuel Cruz Rodríguez, Miguel A. Granada y Ana Papiol, eds., *Historia, lenguaje, sociedad. Homenaje a Emilio Lledó,* Barcelona, Crítica, 1989.

Nieva de la Paz, Pilar, «Las colaboraciones de Alfonso Sastre en *Primer Acto*», en *Suplementos Athropos,* 30, enero 1992, pp. 178-186.

Nonoyama, Minako, «*Guillermo Tell tiene los ojos tristes,* drama de revolución, análisis de tema y técnica», en *Hispanófila,* 50, enero 1974, pp. 77-83.

Obregón, Osvaldo, «Introducción a la dramaturgia de Alfonso Sastre», *Études Ibériques,* XII, 1977, pp. 19-70.

Oliva, César, «Alfonso Sastre en la tragedia compleja», en *Primer Acto,* 242, enero-febrero 1992, pp. 40-45.

Paco, Mariano de, «*La taberna fantástica*, tragedia compleja», en *Primer Acto,* 210-211, septiembre-diciembre 1985, pp. 81-83.

– «Bio-bibliografía de Alfonso Sastre», en Alfonso Sastre, *Los hombres y sus sombras,* Murcia, Universidad, Antología Teatral Española, 1988, pp. 15-24.

– «Alfonso Sastre y *Arte Nuevo*», en *Cuadernos El Público,* 38, diciembre 1988. pp. 29-37.

– «Alfonso Sastre: ein Dramatiker im Wandel», en Wilfried Floek, ed., *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen,* Tubinga, Francke, 1990, pp. 179-196.

– «Alfonso Sastre: de vida y teatro», en Alfonso Sastre, *The Red Gypsy-Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel,* edición de Patricia McDermott & Christopher Jowett, Leeds, Alumnus, 1990, pp. 1-9.

– «Alfonso Sastre y el teatro español (Notas a una despedida)», en *Monteagudo,* 9, marzo 1991, pp. 52-53.

– «El último teatro de Alfonso Sastre», en *Anthropos,* 126, noviembre 1991, pp. 43-47.

– «*El viaje infinito de Sancho Panza.* La inversión de un mito literario», en *Primer Acto,* 242, enero-febrero 1992, pp. 56-59.

– «El teatro de Alfonso Sastre», en Alfonso de Toro y Wilfried Floeck, eds., *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias,* Kassel,

Reichenberger, 1995, pp. 147-166. Reproducido en Eva Forest, coord., *Alfonso Sastre o la ilusión trágica,* Hondarribia, Hiru, 1997, pp.119-138.
– «Alfonso Sastre: *Obras Completas*», en *Gestos,* 11, 21, abril 1996, pp. 197-199.
– «Alfonso Sastre en el teatro español», en *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea,* 1, 1996, pp. 57-61.
– «El teatro de Alfonso Sastre en la sociedad española», en *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca,* 19-20, 1996, pp. 271-283.
– «El teatro de Alfonso Sastre en la última década», en Sara Bonnardel y Geneviève Champeau, coords., *Théâtre et Territoires. Espagne et Amérique Hispanique 1950-1996,* Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1998, pp. 253-263.
– «Teatro histórico actual: Buero Vallejo y Alfonso Sastre», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., en *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones,* Madrid, Visor, 1999, pp. 129-140.
– «*Arte Nuevo* y el teatro español de los años cuarenta», en *Cuadernos del Lazarillo,* 21, julio-diciembre 2001, pp. 76-80.
– «Autobiografía y teatro: Buero Vallejo y Alfonso Sastre», en José Romera Castillo, ed., *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX,* Madrid, Visor Libros-UNED, 2003, pp. 77-94.
– «Una actualización del mito quijotesco: *El viaje infinito* de Sancho Panza, de Alfonso Sastre», en *Cuadernos del Lazarillo,* 28, enero-junio 2005, pp. 46-51.
Pasquariello, Anthony M., «Alfonso Sastre y *Escuadra hacia la muerte*», en *Hispanófila,* 15, mayo 1962, pp. 57-63.
– «Censorship in the Spanish Theatre and Alfonso Sastre´s *The Condemned Squad*», en *The Theatre Annual,* XIX, 1962, pp. 19-26.
– «Alfonso Sastre, Dramatist in Search of a Stage», en *The Theatre Annual,* XXII, 1965-1966, pp. 16-23.
Paulino, José, «Acción, tiempo y espacio en el teatro de Alfonso Sastre», en José Ángel Ascunce, coord., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre,* Hondarribia, Hiru, 1999, pp.157-193.
Pennington, Eric, «Metatheatrical Techniques in Alfonso Sastre´s *Jenofa Juncal*», en *Gestos,* 10, noviembre 1990, pp. 77-89.
– «Sastre´s *Jenofa Juncal*: Cry of the Outcasts», en Mariano de Paco, ed., *Alfonso Sastre,* Murcia, Universidad, 1993, pp. 285-291.

Pérez Bowie, José Antonio, «Sobre pragmática del texto teatral: El "hablante dramático básico" en el teatro de Alfonso Sastre», en *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar,* II, Salamanca, Universidad, 1992, pp. 235-249.

– «Dimensión ficcional y dimensión metaficcional del texto secundario (sobre el último teatro de Alfonso Sastre), en José Ángel Ascunce, coord., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre,* Hondarribia, Hiru, 1999, pp. 305-339.

Pérez Minik, Domingo, «Alfonso Sastre, ese dramaturgo español desplazado, provocador e inmolado», en Alfonso Sastre, *Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, 1967, pp. IX-XXXI.

Pérez Puig, Gustavo, «*Escuadra hacia la muerte*», en *Primer Acto,* 242, enero-febrero 1992, pp. 22-23.

– «Sancho y el mundo de lo imposible», en *Primer Acto,* 242, enero-febrero 1992, pp. 60-63.

Piqué, Antonio, «Una cierta esperanza. *En la red,* de Alfonso Sastre», en *Homenaje a José Alsina,* Barcelona, Ariel, 1969, pp. 191-200.

Praag Chantraine, Jacqueline van, «Tendences du théâtre espagnol d´aujourd´hui», en *Syntèses,* 178, marzo 1961, pp. 111-121; y 179, abril 1961, pp. 278-288.

Pronko, Leonard C., «The Revolutionary Theatre of Alfonso Sastre», en *The Tulane Drama Review,* V, 2, 1960, pp. 111-120.

Quinto, José M.ª de, «Breve historia de una lucha», en AA. VV., *Alfonso Sastre. Teatro,* Madrid, Taurus, col. El Mirlo Blanco, 1964, pp. 48-55.

Ruggeri Marchetti, Magda, «La tragedia compleja. Bases teóricas y realización práctica en *El camarada oscuro,* de Alfonso Sastre», en *Pipirijaina Textos,* 10, septiembre-octubre 1979, pp. 2-9.

– «Elementi paralinguistici nel teatro di Alfonso Sastre», en AA. VV., *La cultura spagnola durante e dopo il franchismo,* Roma, Cadmo, 1982, pp. 65-74.

– «*La taberna fantástica:* texto y realización escénica», en *Campus* (Universidad de Murcia), 5, marzo 1986, pp. 12-13.

– «La tragedia compleja en sus mejores realizaciones», en *Cuadernos El Público,* 38, diciembre 1988, pp. 61-75.

– «L´importanza dei codici paraverbali nel teatro di Alfonso Sastre», en *Alma Mater Studiorum,* V, 1, 1992, pp. 171-181.

– «Itinerario creativo de una actividad dramática», en José Ángel Ascunce, coord., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre,* Hondarribia, Hiru, 1999, pp. 13-48.

Sackett, Theodore Alan, «*Prólogo patético», Primer Acto,* 183, febrero 1980, pp. 21-27.

San Miguel, Ángel, «M. Servet y G. Galilei. Un diálogo correctivo de Alfonso Sastre con Bertolt Brecht», en *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jarhundert. Festschrift für Franz Rauhut,* Tubinga, Guter Narr, 1985, pp. 267-277.

Santonja, Gonzalo, «La voz velada, la voz de fondo de Alfonso Sastre», en *Liberación,* 23 de diciembre de 1981.

Scaramuzza Vidoni, Mariarosa, «Immaginazione e libertà nella ricerca teatrale di Alfonso Sastre», en *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell´Università degli Studi di Milano,* XXXI, 2, 1978, pp. 329-344.

Schwartz, Kessel, «Tragedy and the Criticism of Alfonso Sastre», en *Symposium,* XXI, 1967, pp. 338-346.

– «Posibilismo and Imposibilismo. The Buero Vallejo-Sastre Polemic», en *Revista Hispánica Moderna,* XXXIV, 1-2, 1968, pp. 436-445.

Seator, Lynette, «Alfonso Sastre´s Homenaje a Kierkegaard: *La sangre de Dios*», *Romance Notes*, XV, 3, 1974, pp. 546-555.

– «*Ana Kleiber* and the Traditional Nature of Sastre´s Unconventional Women», en *Revista de Estudios Hispánicos,* XII, 2, mayo 1978, pp. 287-302.

– «Alfonso Sastre, Committed Dramatist», en *Papers on Language and Literature,* XV, 2, 1979, pp. 207-223.

Serrano, Virtudes, «De Lope de Vega a Alfonso Sastre: *Asalto a una ciudad*», en *Campus* (Universidad de Murcia), 27, noviembre 1988, p. 11.

– «Alfonso Sastre, una nueva etapa», en *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea,* 1, 1996, pp. 63-68.

– «Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida), de Alfonso Sastre», en *Las Puertas del Drama,* 11, verano 2002, pp. 43-45.

Serrano, Virtudes y De Paco, Mariano, «La dramaturgia del doble: *Los crímenes extraños*», en José Ángel Ascunce, coord., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre,* Hondarribia, Hiru, 1999, pp. 111-125.

Spang, Kurt, «Alfonso Sastre y el teatro épico de Bertolt Brecht», en AA. VV., *Europa en España / España en Europa (Simposio Internacional de*

*Literatura Comparada),* Barcelona PPU-Universidad de Aquisgrán-Universidad de Navarra, 1990, pp. 255-271.

Spencer, Janie, «In Search of Dignity: Lope's *Fuenteovejuna* and Sastre's *Muerte en el barrio*», en *Cuadernos de Aldeeu,* I, 1983, pp. 125-130.

Squarzina, Luigi, «'Solo tu, Melibea' (II, 7)», en Alfonso Sastre, *La Celestina,* Roma, Officina Edizioni, 1979, pp. 11-14.

Theophilis, Jorgette, «Existential Aspects of *Escuadra hacia la muerte:* The Incorporation of the Sartrean-Camusian Polemic», en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* (Medio siglo de cultura española [1939-1989], 9, 1990, pp. 119-128.

Triviños, Gilberto, «Alfonso Sastre y el realismo profundo. (Una poética en la España de posguerra)», en *Estudios Filológicos,* 9, 1973.

Tucker, Donald W., «La revolución ambivalente en el teatro de Alfonso Sastre», en *Cuadernos de Aldeeu,* I, 1983, pp. 131-135.

Ucchino, Donatella, «Las tragedias complejas de Alfonso Sastre: espectáculos para leer», en José Ángel Ascunce, coord., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre,* Hondarribia, Hiru, 1999, pp. 257-303.

Vicente Hernando, César de, «¿Has entendido ya que YO eres TÚ también? Notas a la poesía de A. Sastre», en *Anthropos,* 126, noviembre 1991, pp. 47-56.

– «Teoría y crítica de la imaginación: un trabajo de praxis dialéctica (1991), en *Anthropos,* 126, noviembre 1991, pp. 70-74.

– «Los quince sonetos einauditos de Alfonso Sastre: Historia, literatura y revolución», en Mariano de Paco, ed., *Alfonso Sastre,* Murcia, Universidad, 1993, pp. 101-110.

– «Las otras escrituras de Alfonso Sastre (Un enfoque histórico)», en Eva Forest, coord., *Alfonso Sastre o la ilusión trágica,* Hondarribia, Hiru, 1997, pp. 171-189.

– «Hacer ver lo invisible: las condiciones para construir una mirada estructural en el proyecto de las *tragedias complejas*», en José Ángel Ascunce, coord., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre,* Hondarribia, Hiru, 1999, pp.235-256.

Villegas, Juan, «La sustancia metafísica de la tragedia y su función social: *Escuadra hacia la muerte,* de Alfonso Sastre», en *Symposium,* XXI, 1967, pp. 255-263.

– «Alfonso Sastre y la modernización del teatro español», en *Anales de la Universidad de Chile,* CXXV, 1967, pp. 27-45.
– «La acción como búsqueda de la existencia auténtica: *Escuadra hacia la muerte,* de Alfonso Sastre», en *La interpretación de la obra dramática,* Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971, pp. 112-124.
– «Acción dramática y disposición temporal en *Ana Kleiber,* de Alfonso Sastre», en *Explicación de textos literarios,* IV, 2, 1975-76, pp. 121-133.
– «*La Celestina* de Alfonso Sastre: niveles de intertextualidad y lector potencial», en *Estreno,* X, 1, 1986, pp. 40-41.
– «1949-1955. Lo social, una categoría superior a lo artístico», en *Cuadernos El Público,* 38, diciembre 1988, pp. 39-47.
– «El regreso a la palabra en el teatro de Alfonso Sastre: posmodernidad o fracaso teatral», en *Espacio teatral,* IV, 6-7, Buenos Aires, 1990, pp. 29-34.
– «Humor, sexualidad y desengaño en *La Celestina* de Alfonso Sastre», en *Anthropos,* 126, noviembre 1991, pp. 57-59.

Vogeley, Nancy, «The Picaresque Tradition Updated: Alfonso Sastre´s *Lumpen, Marginación y Jerigonça*», en *Ideologies & Literature,* II, 2, 1987, pp. 25-42.

Weingarten, Barry E., «Variations on the *Fuenteovejuna* Theme: Alfonso Sastre´s *Tierra roja*», en *Letras Peninsulares,* otoño 1993/invierno 1993-94, pp. 363-371.

M. DE P.
Junio de 2006

# CARGAMENTO DE SUEÑOS

# CARGAMENTO DE SUEÑOS

# Camino hacia la eternidad: *Cargamento de sueños* y Arte Nuevo

Mariano de Paco
Universidad de Murcia

*Cargamento de sueños* se representó en la segunda temporada de Arte Nuevo, el 9 de enero de 1948 en el Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid. El grupo, denominado en ella «Teatro Experimental» (antes se llamó «Compañía de Teatro Moderno» o «de Vanguardia»), había tenido que pasar de los locales comerciales en su día de descanso (Teatros Infanta Beatriz y Lara) a los salones de actos de los centros de enseñanza media. A pesar de los parabienes de algunos de los críticos más notables del momento y de la aceptable respuesta del público, las dificultades se habían multiplicado para Arte Nuevo, empeñado en una «lucha amarga» para renovar el teatro español. En su entusiasmo e ilusión reside la importancia de la empresa emprendida, que, aunque apenas tuvo una influencia real en los escenarios de la época, sí apuntó certeramente hacia los males que éstos padecían.

Alfonso Sastre, Alfonso Paso, José Gordón, Medardo Fraile, Carlos José Costas y Francisco Esbrí, amigos todos y amantes de la escena, decidieron en un café madrileño, en septiembre en 1945, formar un grupo que mostrase su rechazo de lo que era habitual en los escenarios de entonces, y a ellos se unieron pronto José María Palacio, José Franco y José María de Quinto. No se trataba de «hacer un teatro de aficionados al uso», sino que apostaban «por lo difícil y hasta por lo oscuro tratando de prefigurar lo que habría de ser el teatro

[1] Son palabras de Alfonso Sastre en el «Prólogo» escrito para la edición de *Teatro de vanguardia* (Hondarribia, Hiru, 1992), que incluye *Comedia sonámbula, Uranio 235* y *Cargamento de sueños* junto a textos teóricos y poemas de aquel tiempo. En las páginas introductorias se refiere Sastre con cierto detalle a la «prehistoria» de su vocación teatral que culmina precisamente con Arte Nuevo.

del porvenir»[1]. Alfonso Sastre ha mantenido siempre un afectuoso recuerdo de esta «impetuosa y generosísima» empresa en la que unos voluntariosos muchachos traían a los escenarios españoles «fuego, pasión, inocencia, audacia, amor al teatro»[2]; eran una nueva gente que iba «al asalto de un viejo edificio, de una vieja cloaca, [...] a incendiar las viejas salas», como afirmó en 1947 en su «Poema o Manifiesto de un teatro de vanguardia».

El 31 de enero de 1946, en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid, tuvo lugar la primera representación de Arte Nuevo, con tres textos, entre los que estaba el «reportaje» *Ha sonado la muerte,* de Alfonso Sastre y Medardo Fraile. En la siguiente (11 de abril de 1946), se presentó el «poema escénico» *Uranio 235,* de Sastre. En la segunda sesión de la temporada 1947-48 figuraban los «dramas en un acto» *3 mujeres,* de Alfonso Paso; *El hermano,* de Medardo Fraile; *Sed,* de José María de Quinto; y, como hemos dicho, *Cargamento de sueños*, de Sastre. El autor dirigió su obra, como hicieron también con las suyas Paso, Fraile y de Quinto; Sastre dibujó los decorados y Alfonso Paso era el protagonista masculino (su hermana, Elisa Paso, la femenina). Entre los propósitos de los miembros del grupo figuraba, en efecto, el de que todos participasen, en la medida de lo posible, en los distintos quehaceres de los montajes: escritura, actuación, escenografía, dirección..., como sucedió décadas después con el *teatro independiente,* aunque la voluntad de creación colectiva tenía en este último una manifestación diferente, que ocultaba los nombres de los participantes en cada tarea.

Las obras escritas por los dramaturgos de Arte Nuevo se ceñían a los límites de un acto porque eso permitía que en cada programa interviniesen varios autores, pero, junto a este motivo funcional, existían también razones de carácter estético, las de hacer un «teatro sintético, teatro breve» que no era usual en España y se veía como un elemento de modernidad. Así lo señala un periodista norteamericano que inicia la acción en *Ha sonado la muerte*.

La aventura de Arte Nuevo concluyó pronto; los problemas (sobre todo los económicos) pudieron con las buenas intenciones y el 22 de marzo de 1948 tuvo lugar su postrera aparición en escena. Pero el año siguiente aparece un interesante volumen que recoge sus textos (*Teatro de vanguardia. Quince obras de Arte Nuevo*) y nos permite recordar así una labor que no tuvo res-

[2] «El teatro de Alfonso Sastre visto por Alfonso Sastre», *Primer Acto,* 5, noviembre-diciembre 1957, p. 7.

puesta adecuada a su esfuerzo como tampoco ha gozado después de la suficiente atención.

En los escritos de los programas de Arte Nuevo se utilizó como lema un verso del poeta inglés Robert Browning: «Una luz y un eco hacia la eternidad». La eternidad figuraba también en el título de la conferencia de Alfonso Sastre («El teatro, pre-gusto de eternidad») en el ciclo que el grupo organizó a finales de 1945 en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. «Eternidad» (Ewigkeit) es la palabra indicada en un poste situado «en una encrucijada cualquiera del viejo continente europeo» que constituye el espacio de *Cargamento de sueños*. Porque la existencia de Man, un personaje con nombre y valor simbólico (como el femenino Frau), camina inexorablemente hacia ese «presente sin antes ni después». Toda la Humanidad lo hace, arrastrando «un cargamento terrible de sueños».

El estreno anterior de Sastre, el de *Uranio 235,* fue, según confiesa el autor, su primer fracaso o quizá su primer triunfo. Los espectadores rieron en una situación trágica, pero esto fue una muestra de la efectividad de la provocación que se pretendía: «Contento de mi experiencia y reafirmado en mis postulados experimentales, aquel mismo años escribí *Cargamento de sueños,* que empieza con un personaje moribundo que increpa al público»[3]. En efecto, cuando Man, que aparece tendido en el suelo, se levanta, se dirige bruscamente al público y le dice: «Bueno, vamos a ver. ¿A qué habéis venido aquí? *(Sarcástico.)* Me gustaría saberlo. *(Con voz aburrida.)* Resulta curioso pensar que ni vosotros mismos lo sabéis. *(Fuma y se vuelve hacia* Jeschoua, *que ha abierto el paraguas y cobija a* Man *de una imaginaria lluvia.)*».

En tan escasas frases advertimos con toda claridad las líneas maestras de esta breve obra. La interpelación a esos espectadores que sólo él ve es un recurso de llamada propio de un modo dramático inhabitual para quienes ocupan la sala. La muestra de las posibilidades narrativas del drama con la que *Cargamento de sueños* se estructura (y que Sastre reconoce haber descubierto en *Nuestra ciudad,* de Wilder) exige sin duda un cambio de perspectiva en quienes la contemplan, y desde este momento se reclama.

Pero esta manifestación implica también que Man *actúa* a un tiempo en la escena y en *el gran teatro del mundo,* en el que se desarrolla su propia

[3] Véase «Mi primer fracaso (o mi primer triunfo, según se mire)», en la edición de *Teatro de vanguardia,* pp. 17-18.

existencia. Por eso, «queriendo definir su situación», afirma muy poco después: «Es como si la humanidad entera me contemplara esta noche». Las imágenes de la dualidad calderoniana «vida-teatro» (como también la de «sueño-vigilia») se encontraban ya presentes en *Uranio 235;* El Cínico se refiere allí a «las estrellas del Señor» como «un espectáculo genial... Diablas colosales y un telón azul inmenso. Es el anuncio de un espectáculo que nunca llegamos a ver»[4].

Man ha preguntado a los espectadores el motivo de su presencia en el teatro. Sin embargo sus palabras poseen igualmente una segunda interpretación más profunda. «¿A qué habéis venido aquí?» puede cuestionar el ignoto sentido del existir, cimiento de la búsqueda del personaje durante el momento de lucidez (o la pesadilla) que constituye *Cargamento de sueños*. Al comienzo de *Uranio 235,* el Profesor indica enfáticamente que «el *radium* es un elemento que rompe con todo lo establecido»; la guerra y su crueldad ha destruido toda la seguridad del ser humano; éste se muestra ahora como alguien inútil y perdido en un mundo incierto: «Acaso yo sea un sueño, una pasión sin objeto, un error del espacio. Las cosas viven ignorándome. No existo para ellas. Ellas tampoco existen. Nadie las ve. [...] Esto soy yo: algo detrás de una máscara, algo detrás de una equivocación biológica. Aquí estoy viéndome. Me llevo encima como un traje, un viejo, roto y querido traje. Ése es mi cuerpo...».

Esta imagen del «cuerpo deshabitado» nos remite al poema de Alberti de ese título en *Sobre los ángeles*. La desorientación existencial lleva al hombre (Man) a distanciarse de la materialidad de su cuerpo, a sentirse como extraño a sí mismo, a verse «perdido sin remedio». Ante esa fatal realidad de la que parece que «no es posible escapar», cabe, no obstante, la rebelión de la búsqueda, quizá contra toda esperanza:

> JESCHOUA.– Piensas que debe ser tremenda la causa de que existamos, ¿verdad?
>
> MAN.– Sí, debe existir una razón..., una razón enorme. Porque aquí ocurren cosas tremendas, cosas...

[4] No es ocioso recordar que, casi medio siglo después, Sastre escribió *Teoría de las catástrofes* (Hondarribia, Hiru, 1995), con elementos que recuerdan de modo explícito *El gran teatro del mundo,* de Calderón. Las últimas palabras que se escuchan en este texto, repetidas desde los altavoces, no están lejanas de ideas de *Cargamento de sueños:* «Cabalgamos sobre los Cuatro Jinetes del Apocalipsis. El hombre no es una gran hazaña. El hombre es un ser imposible».

En la intervención de Jeschoua que citamos antes, éste ampara finalmente a Man bajo su paraguas. Esta protección cobra todo su sentido cuando, al concluir la obra, amanece y se escuchan las palabras evangélicas que él pronuncia antes de partir mientras Man camina hacia la eternidad o hacia la muerte: «En verdad, en verdad, te digo que esta noche no has estado solo, Manfred». De inmediato viene a la memoria la promesa que Jesús hace desde la cruz al Buen Ladrón, según se cuenta en el Evangelio de San Lucas (23, 40): «En verdad te digo que hoy estarás conmigo en el paraíso». La existencia de Dios y la figura de Cristo apuntan hacia la ansiada posibilidad de una solución. No olvidemos que en *Uranio 235* las últimas frases de El Hombre quieren que ascendamos por encima de la guerra, de la amenaza nuclear, de la enfermedad y de la muerte: «Hay estrellas. Yo he visto a Dios. No ha muerto. Nos ama más que nunca. Es hermoso. Está con los hombres de buena voluntad»; por eso Mara desea creer que su hijo «vencerá al pecado y a la muerte» y «será el padre de una humanidad nueva». En *Cargamento de sueños* otra pareja piensa que «hay alguien en Europa que espera», aunque no sepan bien qué o en quién.

Alfonso Sastre dedicó *Cargamento de sueños,* al publicarse por vez primera, en 1949, «A los vagabundos. Porque en un instante cualquiera de esta noche oirán de los labios metafísicos del Cristo el anuncio de la madrugada». En la edición de *Obras completas* (1967) se suprime la causa («Porque...») y el autor explica que entonces los componentes del grupo se encontraban «acorralados por las deudas» y vagaban por escenarios marginales «expulsados, despreciados, apaleados». En la citada edición de *Teatro de vanguardia* desaparece la dedicatoria y se mantiene la denominación «drama para vagabundos». La difusa religiosidad y la explicación filosófica se han desvanecido, como se ha difuminado la esperanza de antaño.

*Comedia sonámbula, Uranio 235* y *Cargamento de sueños,* las tres piezas breves de Sastre escritas en la década de los cuarenta que conocemos, poseen numerosos elementos comunes: la presencia de la muerte, la vigilia y el sueño como mezcla de realidades, la dificultad y el deseo de encontrar una razón a la existencia, la construcción dramática hábil y arriesgada... Algunos han permanecido y otros se han mudado en la producción posterior de Alfonso Sastre, que nos ofrecía con ellas los primeros y atrayentes pasos de un dramaturgo fundamental en la historia de nuestra escena contemporánea.

# *CARGAMENTO DE SUEÑOS*

*(Drama para vagabundos)*

Esta obra se estrenó, con arreglo al siguiente

REPARTO

| | |
|---|---|
| FRAU | Elisa Paso |
| LA MADRE | Consuelo Marugán |
| MAN | Alfonso Paso |
| JESCHOUA | Ricardo Pérez Martín |
| EL PADRE | Pedro Ruiz Gea |

No hablan: EL MÉDIUM, varios ESPIRITISTAS y los dos HOMBRES INDIFERENTES.

Acción: En una encrucijada cualquiera del viejo continente europeo.

*Una encrucijada. Al fondo, la llanura, sembrada de irreales –o sobrerreales– esfinges. Un poste indica «Ewigkeit». Un farol con panza de violín ilumina, con la luna, este paisaje dormido bajo la desolación de un otoño futuro. Un velador de espiritistas. Un enorme tablero de ajedrez sin piezas sobre una mesita. Sillas alrededor del velador y dos junto al tablero de ajedrez, frente a frente. Apoyado en el farol, un atizador de chimenea.*

*El cuerpo de un hombre,* MAN, *está tendido en el suelo, inmóvil, cara a las estrellas. Un largo silencio. Llegan los dos hombres indiferentes. Van cogidos del brazo. Al pasar ven el cuerpo de* MAN *y se detienen. Se miran. Uno de ellos se acerca resueltamente al cuerpo. Le sigue el otro y ambos lo contemplan. El que se acercó primero golpea una vez, con el pie, la cabeza de* MAN *y consulta a su compañero con la mirada. Éste sonríe enseñando unos dientes íntegramente negros, y mueve con el pie el cuerpo, que empieza a removerse. Entonces vuelven a cogerse del brazo y se marchan en silencio. Pausa.* MAN *ha ido incorporándose y queda sentado. Mira desconsolado al público. Queda inmóvil, llorando. Saca un pañuelo y se seca las lágrimas. Después –con lentitud– dirige su mirada hacia los palcos y las localidades altas del teatro. Queda mirando fijamente. Ha llegado por detrás* JESCHOUA *con un paraguas colgado del brazo. Queda quieto, sin hacer ruido. Luego saca un cigarrillo y lo pone en la boca de* MAN, *que no se mueve. Enciende una cerilla y se la da a* MAN. *Éste la acepta en silencio, sin mirar a* JESCHOUA *–que aún está detrás– y enciende el cigarrillo. Fuma y, bruscamente, dice, dirigiéndose con toda claridad al público:*

MAN.– Bueno, vamos a ver. ¿A qué habéis venido aquí? *(Sarcástico.)* Me gustaría saberlo. *(Con voz aburrida.)* Resulta curioso pensar que ni vosotros mismos lo sabéis. *(Fuma y se vuelve hacia* JESCHOUA, *que ha abierto el paraguas y cobija a* MAN *de una imaginaria lluvia. Lo contempla y, dulcificando un poco la voz, añade.)* Y tú, ¿qué querías?

JESCHOUA.– *(Sin inmutarse.)* Hola, amigo. *(Con toda naturalidad se sienta junto a él.)* ¿Hablabas con alguien?

MAN.– Sí. *(Mira hacia el público, con inquietud.)* Hay muchos que miran.

JESCHOUA.– *(Pensativo, observándole.)* ¿Cómo puedes decir eso? Estamos solos. ¿Ves? *(Señala a todas partes.)* Completamente solos.

MAN.– *(Receloso.)* ¿De veras? *(Mira de nuevo queriendo convencerse.)* ¿Solos?

JESCHOUA.– Sí, solos tú y yo, bajo la noche.

MAN.– *(Con voz ronca.)* Sin embargo...

JESCHOUA.– ¿Qué piensas?

MAN.– *(Queriendo definir su situación.)* ... es como si la humanidad entera me contemplara esta noche.

JESCHOUA.– ¡Bah! Tonterías.

MAN.– *(Convencido.)* No. Yo sé que me contemplan. *(Un silencio.)* Y algunos se ríen. Oigo sus risas... Escucha.

JESCHOUA.– No oigo nada.

MAN.– *(Ríe.)* Se figuran que yo soy un bufón. *(Escucha.)* ¿Oyes?

JESCHOUA.– *(Le mira preocupado.)* No.

MAN.– Estás sordo. Se oye –ja, ja, ja– la risa de la gente.

JESCHOUA.– *(Le observa y dice, cerrando el paraguas.)* Verás, es mucho más sencillo. Tienes fiebre.

MAN.– ¿Fiebre yo? *(Se toca la frente y abre mucho los ojos.)* ¡Fiebre!

JESCHOUA.– ¿Te convences? *(*MAN *le mira aterrado.)* Estás asustado... y empiezas a preocuparte. *(*MAN *no acierta a responder.)* Delirabas. La fiebre nos hace ver cosas que no existen. Pero no te preocupes. Ahora estoy yo aquí y no tienes nada que temer.

MAN.– ¿Eres acaso médico?

JESCHOUA.– ¿Médico? ¿Para qué?

MAN.– *(Trémulo.)* Tengo fiebre. Tú mismo lo has dicho. Estoy enfermo. Quizás voy a morir.

JESCHOUA.– *(En tono ligero.)* ¿Cómo te llamas?

MAN.– Man. ¿Y tú?
JESCHOUA.– Jeschoua.
MAN.– Bueno, y ahora, ¿qué piensas hacer conmigo?
JESCHOUA.– No te comprendo.
MAN.– *(Cada vez más nervioso.)* Estoy enfermo. Apenas puedo andar.
JESCHOUA.– ¿Y no te habías dado cuenta hasta ahora?
MAN.– *(Sombrío.)* No, pero tú me lo has dicho y es verdad.
JESCHOUA.– ¿Tienes hambre?
MAN.– *(Con desprecio.)* Bah, no es eso..., te equivocas. He comido.
JESCHOUA.– ¿De dónde eres?
MAN.– Del norte.
JESCHOUA.– Hay buena gente por allá..., como en todos los sitios. Pero luego algunos se extravían.
MAN.– *(Se siente observado y le mira.)* Yo no soy de ésos.
JESCHOUA.– *(Le observa detenidamente.)* ¿Entonces?
MAN.– Ando mucho. Nunca he hecho otra cosa. Me gusta.
JESCHOUA.– ¿Y... esta noche?
MAN.– Deja que lo recuerde. Iba andando y de pronto he visto dos caminos. *(Señala.)* Ésos. *(Reflexiona.)* Entonces me he sorprendido llorando. Recordaba. ¿Sabes?
JESCHOUA.– ¿Y después?
MAN.– He sentido..., no sé cómo decirlo. Una sensación... Y ya no podía dar un paso. «Estoy cansado», es lo único que se me ha ocurrido pensar..., y me he tendido aquí... Luego..., intentaba dormir, y alguien..., no sé quién..., me ha despertado. *(Se toca la cabeza.)* Me duele mucho. *(Se mira la mano, preocupado.)* ¡Es sangre!
JESCHOUA.– Creyeron que estabas muerto. Yo vi cómo te golpeaban.
MAN.– *(Asombrado.)* ¿A mí?
JESCHOUA.– *(Amargamente.)* Sí; para convencerse... te golpearon. Los hombres no quieren que haya cadáveres por los caminos.
MAN.– Pero... es terrible. *(Con una sonrisa desdeñosa.)* Como si fuera un perro. ¿Y qué hicieron después?
JESCHOUA.– Vieron que abrías los ojos..., que te removías. Y se marcharon convencidos de que estabas borracho.
MAN.– *(Se ríe.)* ¡Borracho! Sí, eso quisiera yo.
JESCHOUA.– ¿Por qué?

MAN.– A veces... me gusta olvidarlo todo. ¿A ti no?
JESCHOUA.– No. Es hermoso recordar.
MAN.– Está bien. Bueno, ahora déjame dormir. Tengo sueño.
JESCHOUA.– ¡Oh, no! Sería horrible. Tú figúrate. No es agradable dormirse para no despertar ya más en este mundo.
MAN.– *(Con miedo.)* ¿Qué dices?
JESCHOUA.– No me hagas caso.
MAN.– *(Con terror.)* Pero... has dicho algo espantoso.
JESCHOUA.– *(Como disculpándose.)* Perdona... Sin querer he pensado que..., que...
MAN.– Vamos, dilo.
JESCHOUA.– Que podías dejar de vivir. Figúrate; esto puede sucederle a todo el mundo. Un hombre puede morir mientras duerme... Muchas veces ha pasado.
MAN.– Ya. Pero si quieres, hablemos de otra cosa.
JESCHOUA.– Está bien. Dime cómo eres y qué piensas del mundo. *(*MAN *se estremece.)* ¿Tienes frío?
MAN.– Un poco.
JESCHOUA.– *(Se quita una prenda de su traje.)* Toma.
MAN.– Gracias.
JESCHOUA.– ¿Te encuentras bien?
MAN.– Sí..., parece. Algo..., *(Hace un gesto con la mano.)* algo nervioso. Tiemblo un poquito... y me duele la cabeza. Sueño con una ventana azul, tan azul como si no existiera. Sin embargo, soy un pobre imbécil. Cuando lo pienso me da asco.
JESCHOUA.– ¿De ti?
MAN.– *(Afirma.)* Y del mundo.
JESCHOUA.– Comprendo. Casi veo tu vida: desilusiones... y fracaso.
MAN.– *(Sorprendido.)* ¿Cómo lo sabes?
JESCHOUA.– Conozco mucho al mundo. *(Le observa detenidamente.)* Llevas el traje roto. Y sucio.
MAN.– Déjame.
JESCHOUA.– Lo decía porque..., a pesar de todo, no pareces un vagabundo..., ¿entiendes? Quiero decirte...
MAN.– Déjame. *(Un silencio.)* Hay algo que se interpone entre mí y la verdad. Una carga querida y absurda. El estúpido soporte de los sueños. Y,

por otra parte, acaso yo sea un sueño, una pasión sin objeto, un error del espacio. Las cosas viven ignorándome. No existo para ellas. Ellas tampoco existen. Nadie las ve. Esfinges..., ¡oh, sí! Esfinges espantosamente plácidas en su mente. Y esto soy yo: algo detrás de una máscara, algo detrás de un equivocación biológica. Aquí estoy, viéndome. Me llevo encima como un traje, un viejo, roto y querido traje. Ése es mi cuerpo. Ya lo ves. Brazos, piernas..., cosas que palpitan, líquidos que circulan... *(Se toca la frente.)* Y algo raro, que me estorba, aquí dentro. ¡Cómo pesa!

JESCHOUA.– ¿Qué?

MAN.– El cuerpo, Jeschoua, escucha... He sido, en vida... No sé si lo entiendes. En vida...

JESCHOUA.– ¿En vida? Calla, no estás muerto.

MAN.– Ya. Sin embargo, deja que te hable así. En vida, buscaba entre mil caminos mi camino, y no lo encontraba. Cazaba sombras en vez de ideas. Cazaba, como te digo, sueños.

JESCHOUA.– ¡Sueños!

MAN.– Sí, y, a veces, pesadillas. *(Por su cabeza.)* Este cofre de sueños ilustrados, de tristes margaritas, de cadáveres. *(Mira al cielo.)* ¡Qué hora tan propicia! La luna, allá, y nosotros aquí, bajo un peso de sueños. ¿Eh? ¿Qué te parece?

JESCHOUA.– Maravilloso. *(Saca cigarrillos.)* ¿Quieres fumar?

MAN.– Sí. *(Enciende.)* Arrastro, ¿sabes qué? Un cargamento de sueños. Esto hace la Humanidad. Es como una caravana que desde hace muchos siglos arrastra un cargamento terrible de sueños. Todo es demasiado vago, casi irreal... No llegamos nunca. A veces me dan ganas de acabar.

JESCHOUA.– ¡Calla! No puedes decir eso. *(Otro silencio.* MAN *se echa en la tierra aburridamente.)*

MAN.– Está bien esto de tumbarse cara a las estrellas..., pero tengo frío. *(*JESCHOUA *le arropa.)* Así estoy mejor. *Il dolce far niente*... Un paso soñoliento hacia la eternidad... Otra vez tengo frío. No sé qué me pasa.

JESCHOUA.– *(Espantado.)* ¡Man! *(Éste se vuelve hacia* JESCHOUA. *Se miran. Un silencio.)* Man, ¿qué tienes? ¡Tiemblas! Dime, ¿qué te pasa? *(Otro silencio. Con la mirada fija en* MAN, *lentamente.)* Man..., fíjate bien. Es necesario que me digas cómo fue tu vida.

MAN.– ¿Por qué?

JESCHOUA.– *(Trémulo.)* Man..., es necesario.
MAN.– No, dime...
JESCHOUA.– *(Nervioso, intranquilo.)* No hay tiempo que perder. Dime, Man, ¿cómo fue tu vida? *(*MAN*, casi sin fuerza, se levanta y mira fijamente a* JESCHOUA*.)* No me mires de esa forma... Necesito que me hables de tu vida, Man. ¿Qué te extraña? *(*MAN *ha quedado de pie, inmóvil.)* No debes preguntarme nada... Empieza. Pronto, Man. ¿Es que no me oyes?

*(Un silencio.* MAN *comienza a hablar con voz monótona, casi automáticamente.)*

MAN.– Sí, debo hablar. Sé que debo hablar. *(Cara al público.)* Recuerdo a mis padres. Los recuerdo, Jeschoua. Eran buenos y, sin embargo, no llegaron nunca a comprenderme. *(Entran, cada uno por un lateral,* EL PADRE *y* LA MADRE*, y se reúnen en el centro.)*

(*vid.* Editorial Hiru: http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/TEATRO-DE-ALFONSO-SASTRE/Teatro-de-vanguardia.htm)

# ESCUADRA HACIA LA MUERTE

# Introducción

César Oliva
Universidad de Murcia

## 1. Un estreno muy especial

Así se puede calificar el de *Escuadra hacia la muerte,* allá en 1953: un estreno muy especial. No es normal que la obra de un autor novel alcance el éxito y reconocimiento que ésta tuvo. Alfonso Sastre tenía 25 años cuando comenzó a escribirla, y 27 cuando la estrenó. Las tres representaciones que se dieron (días 18, 22 y 24 de marzo de dicho año 1953, en el Teatro María Guerrero de Madrid), cuando lo normal en esos casos es que fuera sesión única, atestiguan el éxito que logró. Y hubieran sido más funciones de no mediar la primera de las muchas prohibiciones que recayeron sobre título tan emblemático. No sería ocioso recordar algunos estrenos que se produjeron estos años, con producciones de estilos inhabituales por entonces, que son hitos en la historia de la escena contemporánea española. Entre ellos, figura esta *Escuadra hacia la muerte,* como un año antes fue *Tres sombreros de copa,* de Mihura, algunos después, *Una bomba llamada Abelardo* (1953), de Alfonso Paso, y *Los hombres del triciclo* (1957), de Fernando Arrabal, entre otros. Se podría escribir un atractivo capítulo del teatro español a partir de estos estrenos, frustrados para unos, logrados para otros, altamente significativos para la mayoría.

Hay que añadir que, en 1953, Sastre aún no había terminado el servicio militar, y que terminó sus estudios en Filosofía y Letras poco después del citado estreno. Esto fue en la Universidad de Murcia, en la que se matriculó libre con el fin de tener tiempo para escribir, ocupación a la que se dedicaba prácticamente desde Arte Nuevo, es decir, desde 1945, cuando contaba apenas 20 años. Bien se puede decir que *Escuadra hacia la muerte* es la puerta que se

le abrió al autor de cara a la profesión, en donde se mantiene durante unas cuantas temporadas, concretamente hasta 1961, cuando se produce el estreno de *En la red*. El éxito de *Escuadra hacia la muerte* fue lo que le animó a escribir con cierta prodigalidad. Aquel mismo 1953 redacta *El pan de todos,* prohibida hasta 1957, en que se representa, muy mutilada, en Barcelona; y, el año siguiente, 1954, estrena a principio de temporada en el Teatro Reina Victoria *La mordaza*, lo que supone su auténtico primer estreno profesional. Es el año también de *Tierra roja*. En 1955 escribe nada menos que cuatro textos: *Ana Kleiber, La sangre de Dios, Muerte en el barrio* y *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. De ellas, sólo *La sangre de Dios* se estrena de manera inmediata, en Valencia, obra que es muy representada, durante años, por gran cantidad de grupos aficionados. Poco después estrena *El cuervo* (1957), y en el Teatro Nacional María Guerrero. Posteriormente, una versión de *Medea* (1958) y *La cornada* (1960). *Asalto nocturno* (1959) no llega a llevarse a escena, a pesar del interés de Claudio de la Torre, director del citado Nacional María Guerrero.

Éste es el inicio en la profesión como escritor teatral de un Alfonso Sastre que, en la década de los sesenta, renuncia expresamente al estreno convencional que, con ciertos vaivenes, había aceptado de manera plena. La explicación se encuentra, principalmente, en cierta reticencia con el sistema de producción escénica español, manifestada en la famosa polémica del posibilismo[1]. A pesar de lo cual su actividad como escritor no cesa, sino todo lo contrario. Sastre es de los autores más prolíficos de la escena contemporánea, aunque no siempre se haya dedicado al drama. El ensayo ocupa buena parte de su producción, así como la narrativa y hasta la poesía.

Éste es el contexto en el que nace *Escuadra hacia la muerte,* y en el que se da a conocer un autor. Aunque poco o nada añade al actual estudio y valoración que podamos hacer de la obra, al menos explica buena parte de los motivos que llevaron a profundizar en un tema tan peculiar y atípico en nuestra escena, así como en la forma de expresión que utiliza. Sólo hay que hacer un recorrido desde este drama hasta *Asalto nocturno* para apreciar una línea

[1] Recordamos el siguiente artículo en *Primer Acto,* en donde Sastre se posiciona en esta polémica: «Teatro imposible y pacto social» (núm. 14, 1960, pp. 1-2), al que dio réplica Buero Vallejo en «Obligada precisión acerca del "imposibilismo"» (núm. 14, 1960, pp. 1-6). En *Ínsula* (XV, 1960, p. 27), aquél respondía a las palabras del autor de *Historia de una escalera,* en «Alfonso Sastre no acepta el posibilimismo», de Rafael Vázquez Zamora.

próxima al realismo (término que señala «para el escritor o artista la condición de testigo de la realidad»[2]), salpicado de más de un ingrediente alternativo (gusto por el azar y la paradoja, e incluso por el esoterismo; técnica del «qué hubiera pasado si»; héroes poco o nada esforzados, etc.) que abrazará de manera decisiva en posteriores etapas.

## 2. *Escuadra hacia la muerte* y el realismo

Cuando Sastre escribe *Escuadra hacia la muerte* venía de una escritura teatral nada realista. Su paso por Arte Nuevo había producido una serie de textos cercanos a las modernas técnicas del absurdo o, por mejor decir, del existencialismo, con evidentes préstamos de Sartre y Camus, dos auténticos guías de todo aquel que quisiere renovar la escena europea de posguerra. Lejos del aparente costumbrismo de *Historia de una escalera* (1949), de Buero Vallejo, *Cargamento de sueños* (1946) o *Prólogo patético* (1950) son textos de claro talante vanguardista. De manera que entrar en caminos del realismo sería una decisión, por un lado, comprometida, y por otro, clave para entender sus posibilidades de recepción en el público habitual de aquellos años. A pesar de las dificultades de reparto (pocas compañías al uso podían acometer un texto sin mujeres) y de la dureza del relato (muerte violenta del cabo Goban y suicidio de Javier), qué duda cabe que la textura del drama se acerca mucho más a la escena habitual que a sus anteriores experiencias. No obstante, se ha explicado esa peculiar salida de la norma por la posibilidad de representarse traducida en Europa. A pesar de ello, no deja de ser significativo el salto estético que determina para su estilo, y que va a determinarlo en toda la década de los cincuenta.

Tal y como sucede en otras obras de Alfonso Sastre, a la cuestión de si estamos ante un texto verdaderamente realista se puede contestar con un sí con condiciones. Lo es, en tanto que los personajes, acción y espacio en donde se desarrolla son realistas. Pero hay ciertos detalles, y no poco importantes, que rompen sus reglas del juego de esos años. Por ejemplo, una estructura claramente seccionada en dos partes, y no en tres, como era habitual; una progresión dramática cortada por el eje del intermedio: sube y sube en los

[2] En «Arte como construcción», en *Alfonso Sastre, Primer Acto,* Madrid, 1964, págs. 110-114.

primeros seis cuadros, y baja y baja desde el séptimo hasta el final; cierta complejidad en la mayoría de los personajes, presentados bajo el denominador común de su antiheroísmo: todos son culpables de algo, y no existe cara noble alguna; y muchas otras circunstancias alternativas que nos irán saliendo al hilo del análisis.

En cualquier caso, en la calificación de realista, tanto de este drama como de los que rodean este período de escritura dramática en el autor, se justifican todos los tópicos que han girado sobre el asunto. Es realista en tanto que quiere ser «testigo de la realidad» (una guerra fría a punto de convertirse en convencional, la división ideológica en Europa, una profunda aversión al militarismo, etc.), pero no lo es, en la medida en que introduce una serie de estrategias que rompen los hábitos del relato convencional: fragmentación de la fábula, decorado con corte que separa un interior y un exterior al estilo de Miller, ausencia de ingredientes positivos en todos los personajes, final desolador, etc.

Pero, si bien son interesantes estas salidas de la norma, la principal innovación sigue siendo la adscripción a un género poco o nada frecuente en la escena española de todos los tiempos. Nos estamos refiriendo a la tragedia, una tragedia moderna, de nuestro tiempo, que «cumple una función autentificadora con respecto al espectador»[3]. Lejos todavía del concepto de tragedia compleja, que activará el autor años más tarde, *Escuadra hacia la muerte* queda como un boceto de tragedia, menos compleja de lo que parece, y más directa de lo que cabría pensarse al tratarse de principios de los años cincuenta.

## 3. El desarrollo dramático del texto

Este drama presenta una cierta simetría en su organización dramatúrgica. Dividida en dos partes, ambas están formadas por seis cuadros, doce en total. El corte central o intermedio se produce detrás de una situación especialmente trágica, como es la muerte en escena de un personaje, poco antes de concluir la primera parte. Este hecho condiciona tanto la acción principal como el desarrollo de la segunda parte, marcado, evidentemente, por tan especial acon-

[3] Juan Villegas, «La sustancia metafísica de la tragedia y su función social: *Escuadra hacia la muerte,* de Alfonso Sastre», en *Symposium,* XXI, 3, 1967, y recogido por Mariano de Paco en *Alfonso Sastre,* Universidad de Murcia, 1993, p. 190.

tecimiento. La medida de cada uno de los doce cuadros es muy diferente. El 1 es el más largo de todos ellos; su extensión desciende en el 2; también baja de éste al 3, se mantiene casi en el 4, decrece bruscamente en el 5, y se duplica en el 6. La segunda parte se muestra más equilibrada: los cuadros 7, 9 y 10 presentan una duración similar; es muy breve también el 11 y penúltimo, y aumenta levemente en el 12.

La descripción del desarrollo sintagmático del texto nos llevará a conocer de manera concreta los diferentes pasos que el autor da para el progreso de su historia; así mismo, a definir a sus protagonistas, según avanza la acción. Primero nos ocuparemos de la aparición de los acontecimientos, para pasar después a analizar a los personajes.

Cuadro 1. *Seis personajes en busca de la muerte*. Eso es lo que parece desprenderse de cuantos están en escena: cinco soldados y un cabo, en una caseta perdida entre bosques. Sobresalen los detalles realistas que surgen de las acotaciones. Tres de los soldados juegan, otro dormita; el cabo limpia su fusil. Estamos en el crepúsculo de un día, tercero desde que llegó la escuadra hasta ese lugar en el que han de esperar a cumplir una misión. Ése es el objetivo inicial: esperar, y nada menos que dos meses, con el presagio de que «lo que venga» será algo poco agradable. Pronto se advierte el liderazgo que ejerce sobre ellos el cabo, y la pésima condición de los soldados, todos allí por tener en su expediente algún asunto lamentable.

Este primer cuadro informa de manera muy concreta sobre la entidad de los personajes, tal y como veremos en el epígrafe siguiente. Poco a poco, el autor va dibujando los perfiles más sobresalientes de ellos. De momento, sabemos que Luis está enfermo, y que no se soportan entre ellos. Los soldados, sobre todo, no toleran la actitud del cabo. Tampoco éste permite la indisposición de Luis. Por eso le ordena salir a su guardia, y relevar a Antonio. Todos ellos sienten el frío de un diciembre helado en cualquier lejano rincón de Europa, que ayudan a superar con unas dosificadas raciones de coñac.

El cabo Goban aprovecha esta escena inicial para subrayar lo que supone la disciplina militar, así como vestir el uniforme, e incluso morir por la patria. Por eso hermosea la guerra. Y por eso no le importa concluir el cuadro confesando los horrendos crímenes que lo llevaron a esa situación casi suicida.

Cuadro 2. *Una escuadra de condenados.* Luis, acostado, ha pasado una mala noche. Tiene fiebre. Con su guardia al aire libre se agravó, por eso lo retiraron del puesto desmayado. Y por eso todos manifiestan, ya sin ambages, que la actitud de Goban raya en la locura. Se dice que están a 5 km. de la vanguardia enemiga, cerquísima del peligro, un peligro que claramente son los rusos, pero unos rusos abstractos, casi intangibles, como si fueran irreales.

Todos tienen algo que ocultar. Están allí por causas lógicas, no por caprichos del destino. Para Antonio no hay salida; son «una escuadra de condenados a muerte». Ahora sabemos que su misión, llegado el caso, es estallar un campo de minas. En este cuadro late la idea oculta de que todos han hecho algo malo en su vida que les lleva a esa situación. La amistad entre ellos es muy difícil. La idea de Adolfo, de pegarle un tiro al cabo Goban, seguida de la entrada sorpresiva de éste, cierra el cuadro en clara atmósfera de intriga.

Cuadro 3. *Perfil de Javier y enfermedad de Luis*. Han pasado ya quince días desde que llegaron a ese lugar. Es de noche. Duermen cuatro de los personajes; uno de ellos, el cabo Goban, habla entre sueños. La situación sirve para definir la personalidad de Javier, sus contradicciones, que configuran como el personaje más complejo del conjunto. El cuadro se abre precisamente con una carta-confesión que éste redacta en su soledad. En ella cuenta la desesperación que produce la aparente calma exterior, y llama loco al cabo Goban. Así mismo, descubre sus perfiles más ambiguos y paradójicos. Es un momento de calma que, sin embargo, exaspera a los habitantes de la cabaña. Por otro lado, retrata cuanto sucede durante una noche cualquiera: la mayoría descansa, uno hace guardia, y otro (el más complejo) escribe.

Cuadro 4. *Intento de insurrección*. Es el amanecer de algún día después. Goban está el primero de pie. El resto se levanta. Luis parece algo mejor. El cabo lo insta a integrarse al grupo. Son los preparativos del desayuno. Lo que hacen todos los días. El frío y la desesperación hacen que Antonio se rebele ante el cabo Goban, aunque éste lo reduce con facilidad. Dolido por los golpes, cuenta que, en otra ocasión, mató a un sargento por efecto de la bebida. Jura vengarse de la paliza recibida de Goban.

Cuadro 5. *La soledad de Javier*. En su puesto de guardia, alejado de la cabaña, Javier reflexiona en forma de monólogo sobre la soledad. El tiempo de Navidad en el que se encuentran lleva sus pensamientos hasta su madre. Sus lágrimas intensifican la desesperación del momento[4].

Cuadro 6. *Rebelión de la escuadra*. Los acontecimientos conducen a este momento crucial del drama. Y el autor lo lleva, precisamente, al día de Navidad. Así empieza la escena: con una especie de árbol navideño, y cuatro de los soldados «murmurando la canción». Sólo faltan Luis, que está de guardia, y el cabo Goban. Quieren celebrar la fiesta con una copa, aunque, al no estar el jefe en ese momento, lo hacen sin su permiso. A pesar del espíritu religioso del momento, los tragos se suceden uno tras otro. Algunos recuerdos surgen mezclados con risas; hasta hay un conato de pelea entre Pedro y Adolfo. La entrada del cabo los sorprende en el momento de mayor alboroto. Cuando le van a servir más licor, Goban golpea a uno de los soldados con la culata de su fusil. Es la gota que colma el vaso: los cuatro lo matan.

Cuadro 7. *Entierro y temor a la investigación*. Tras el intermedio, comienza la segunda parte. Fuera de la cabaña, entierran al asesinado. Luis improvisa una oración con evidente acierto, cosa que remite al personaje que mejor trasfondo tiene de todos. Al entrar en la choza encuentran a Adolfo, tendido. Ninguno ha podido dormir esa noche. En sus mentes late el temor a la investigación y, por supuesto, a un consejo de guerra. Todavía les quedan cuarenta días de permanencia en ese lugar, ya que apenas han pasado los veinte primeros. Pedro, el más veterano de todos, toma el mando: quiere que todo siga igual, cosa a la que el resto no está dispuesto. Adolfo quiere pasear libremente por el bosque. A Luis le inquieta la muerte de Goban, a pesar de no haber participado en ella, aunque la asume

[4] Cuenta Marsillach que, cuando ensayaba esta obra, en un momento dado le pidió a Alfonso Sastre que su personaje debía tener más texto, porque creía que era el que mejor representaba la desesperación de la escuadra. Era un momento en el que él, como actor, había conseguido cierta relevancia en la compañía del María Guerrero, y esta producción puntual no debía suponer un paso atrás en su carrera. El autor aceptó la sugerencia y, al día siguiente, apareció con este monólogo, que, por cierto, fue aplaudido el día del estreno. Esto dio pie a Marsillach a bromear con Sastre sobre su olfato dramatúrgico.

como uno más. Cree ser un buen compañero. El cuadro termina oyéndose la canción que machaconamente tarareaba Goban: en esta ocasión, es Pedro el que la canta.

Cuadro 8. *Desesperación y falsa alarma*. El autor, al parecer, mostró en este momento de la escritura ciertas vacilaciones sobre la continuidad del drama[5]. Los soldados están en un momento de cierta desesperación. Antonio no puede ni dormir. Descuidados y sin afeitar muestran la falta de disciplina en la que se encuentran sumergidos. Es 10 de enero. En ese momento hay señales de que la entrada en combate es inminente. Parece que han oído disparos. Suena el teléfono de campaña. Pedro anuncia que ve al enemigo. Todos se preparan para la batalla. Pero se trata de una falsa alarma. Javier recibe la noticia de que sólo eran apariencias.

En este cuadro se revela el gusto del autor por temas esotéricos. En plena obsesión ante la inminente invasión del enemigo, Adolfo dice: «El viento en los árboles... Por la noche es como si todo el bosque estuviera habitado... Se oyen ruidos... Al principio me ponían la carne de gallina, pero ya no...».

Cuadro 9. *Remordimientos*[6]. Todos acaban de comer, menos Javier, que permanece tumbado. Van a fumar el último paquete de tabaco. Apenas quedan víveres. Y la ofensiva sigue sin llegar. Eso les da cierta tranquilidad. Pero todos tienen una cuenta pendiente. El remordimiento por la muerte de su superior les atenaza cada vez más, aunque pactan que, cuando les pregunten, dirán todos que el cabo salió de patrulla y no volvió. Todos, menos Pedro, que asegura que confesará la muerte de Goban tal y como ocurrió. Su conciencia no le permite otra cosa. Los demás reaccionan de manera adversa. Creen que a Pedro no le importa morir, pues será una

[5] Farris Anderson, en su edición de esta obra (Clásicos Castalia, 1985, 5.ª ed.) da cuenta de esta circunstancia: «Las muchas correcciones y cambios que se encuentran en el manuscrito a partir de aquí evidencian una marcada vacilación del autor al trazar el desarrollo de la obra hasta su desenlace» (nota 4, p. 109). Esto ratifica la idea del editor de que Sastre comenzó a escribir este drama sin saber cómo lo iba a terminar.

[6] También Farris Anderson señala que Sastre suprimió un cuadro IX, de manera que el actual, que iba como X, ocupa ahora la numeración del anterior.

manera de satisfacer lo que le ocurrió a su mujer. Pero no. Su denuncia se basa en demostrar una dignidad que nunca había tenido. Antonio quiere seguir viviendo, y asegura que jamás volverá a matar. Adolfo también quiere sobrevivir, por lo que no lo importa que, para conseguirlo, tenga que eliminar a un nuevo jefe, como es ahora Pedro. Pero ninguno lo secunda.

Cuadro 10. *Diversidad de posiciones*. A estas alturas del drama interesa conocer la posición de cada uno respecto a la situación. Adolfo insiste en que Pedro, ausente de esa reunión, tiene que morir. Y traza una posible explicación: Goban y él se salieron juntos y no volvieron. Están a 30 de enero y pronto va a llegar la patrulla. Antonio no está de acuerdo con un nuevo derramamiento de sangre. Prefiere pasarse al enemigo e ir a un campo de concentración. Adolfo quiere irse al monte de guerrillas. Luis y Javier optan por quedarse con Pedro y esperar al enemigo. Javier habla de que el destino le ha preparado una muerte infame y tiene que asumirla. La muerte de Goban, para Javier, no fue un hecho fortuito; pereció para que la tortura de todos ellos creciera. Por eso tienen decretada una muerte sucia. Es un destino superior. Esas palabras le parecen a Pedro una verdadera oración.

Cuadro 11. *Huidos y perdidos*. Adolfo y Antonio están fuera del espacio habitual: parecen perdidos entre las sombras de los árboles. Es como si hubieran andado mucho, y estén lejos de la cabaña. Son los dos escapados. Están muy cansados. Antonio se arrepiente de haber dejado a sus compañeros. No puede dar un paso más. Adolfo le pide que se vaya con él, pero definitivamente se queda entre la niebla.

Cuadro 12. *Suicidio y espera imposible*. El drama se cierra con un crepúsculo, de la misma forma que empezó. Como buena tragedia, no hay esperanza de amanecer. Empieza la noche del día en que se fueron Adolfo y Antonio. Pedro entra e informa a Luis del suicidio de Javier. Sus palabras de la noche anterior lo habían condenado. Pedro abre a Luis la posibilidad de ser el único superviviente. Pero éste quiere participar de la culpa que ensombrece a todos los de esa escuadra. Pedro le pronostica que su penitencia será vivir, recordar todo aquel horror que ha pasado durante esos días. Luis admira a su compañero, al que considera casi su hermano.

Van a fumar los dos últimos cigarrillos que tienen, a pesar de que Luis jamás se había puesto uno en los labios. A partir de allí fumará, y el sabor del tabaco le recordará toda aquella pesadilla.

## 4. Los personajes de la escuadra[7]

Merece la pena advertir que ya en el primer cuadro los personajes empiezan a quedar diseñados. El autor no quiere perder el tiempo en cuestiones secundarias. Define tanto el talante casi fanático del cabo Goban como los oscuros perfiles del resto de la tropa, que, por su juventud, bien podrían aparecer con rasgos atractivos, aunque sus palabras desvelan personalidades poco o nada decorosas. Todos cuentan con oscuros historiales; de ahí que su presencia en esa escuadra responda a innegables deméritos. El propio Goban, hacia el final de primer cuadro, desvela que es otro castigado más. Fue degradado a cabo desde sargento por haber matado a tres inferiores de forma injustificada; al último, con una bayoneta en plena instrucción. Tiene 39 años, y desde los 17 está en el ejército, concretamente en la Legión.

No se queda atrás el resto. Pedro maltrató y mató a prisioneros, como venganza por los abusos que sufrió su mujer en Bélgica, en donde vivían. Su pésima condición se evidencia cuando, en la segunda parte, asume el mando del grupo, por ser el de mayor edad, y, con él, todos los elementos negativos que el cargo comporta.

Javier es llamado el «profesor» por sus gafas, y, en efecto, lo es de Metafísica, pero también fue desertor. A pesar de su aparente brillantez, su pasado no es nada saludable, aunque parece algo más honesto que el resto. Por lo menos, se avergüenza de sí y, en momentos de desesperación, se acuerda de su madre. Por eso es capaz de escribir una carta (cuadro 3) en la que dicta su última voluntad ante la muerte. Finalmente, es el único que cree en el destino. Incapaz de asumir su culpa, se suicida.

---

[7] Aunque sea un añadido casi anecdótico, debemos señalar que, en la primera redacción, el autor puso nombres españoles a los personajes: Adolfo Reyes, Pedro López, Luis García, Cabo Ruiz, Javier Romero y Andrés González. Posteriormente, y para el estreno en Madrid, los cambió por los de Adolfo Lavin, Pedro Recke, Luis Foz, Cabo Goban, Javier Gadda y Andrés Jacob. Probablemente, era una estrategia de cara a la censura. De esa manera se europeizaba el *dramatis personae*.

Adolfo, que procede de anticarros, dejó sin pan a su unidad. En el cuadro 2 anuncia la muerte del cabo Goban, pues manifiesta su intención de matarlo. En última instancia, es el único que huye de la cabaña, y quiere seguir su lucha particular en las guerrillas.

Antonio es el único que no ha entrado aún en combate. Como estudiante fue un desastre. A pesar de sus 26 años, es un consumado borracho. Por ese motivo rompió su relación con una chica, con la que quería formar un hogar. Su mundo era de riñas continuas, las cuales todavía pretende mantener con sus compañeros, como demuestra la pelea con el cabo.

Luis es, de todos ellos, el menos contaminado por el mal. Está allí por haberse negado a formar parte de un piquete. La enfermedad que padece en las primeras escenas le confiere ciertas dosis de compasión. Además, al estar de guardia, no participó en el asesinato del cabo Goban. Por eso es el primero que muestra arrepentimiento. El autor, quizás por el cúmulo de elementos negativos que da al resto de personajes a lo largo del drama, decide que su salvación premie sus aparentes virtudes, aunque sea una salvación condicionada: a lo largo de su vida, le dice Pedro, recordará con terror esos momentos.

## 5. Sentido y forma del drama

Hemos visto en la forma de evolucionar la acción dramática de este drama que el autor intenta conducirnos hacia un moderno concepto de tragedia. Tanto la única acción (permanencia de un grupo de soldados en un lugar ante una posible acción del enemigo) como la entidad de los personajes (castigados del ejército para llevar a cabo una misión imposible) se dirigen hacia un imposible corolario. Añadamos a ello la circunstancia de una muerte violenta en el grupo, nada menos que la del responsable de la escuadra. Una sublevación entre personas de esa catadura incrementa, por un lado, el tono miserable del drama, pero, por otro, intensifica la voluntad de crítica hacia una sociedad (la militar) incapaz de sostener sus propias normas. En este sentido, no es difícil entender la censura que un país como España aplicó a un texto como éste, en el que, entre otras cosas, se oyen frases como las siguientes, en boca del cabo Goban:

> Éste es el traje de los hombres: un uniforme de soldado. Los hombres hemos vestido siempre así, ásperas camisas y ropas que dan frío en el invierno

> y calor en el verano... Correajes... El fusil al hombro... Lo demás son ropas afeminadas... La vergüenza de la especie.
>
> Un soldado no es más que un hombre que sabe morir, y vosotros vais a aprenderlo conmigo. Es lo único que os queda, morir como hombres. Y a eso enseñamos en el Ejército. (Cuadro 1.)

Ante este panorama, se entiende bien que el objetivo de esos personajes sea llegar a la muerte de la manera más digna posible, misión tan imposible como la que los ha conducido a ese escenario. En el camino hacia el final, cada uno de los incidentes no hace sino aumentar la condición de indignidad de los soldados, que son responsables de una muerte violenta. Por eso todos quieren llegar al desenlace por distintos caminos. Por el de mantener su suerte; por el de buscarla por otros frentes; o por el del suicidio. En cualquier caso, tristes soluciones a unas no menos tristes existencias.

En 1962, nueve años después del estreno, Alfonso Sastre escribía a propósito de una lectura dialogada de la obra en un Colegio Mayor de Madrid:

> Mi obra es [...] una invitación al examen de conciencia de una generación de dirigentes que parecía dispuesta, en el silencioso clamor de la guerra fría, a conducirnos al matadero.

Desde luego *Escuadra hacia la muerte* es eso, pero, en la distancia del tiempo, resulta también un drama sobre la incomunicación, sobre todo, en el ambiente de un clima bélico que va más allá de una hipotética tercera guerra mundial. De ahí que el autor optara por el relato realista, a pesar del intento de proponer ciertos planos simbólicos. El tiempo, quizás, haya desgastado tales intenciones, aunque, por otro lado, fortalecido el carácter de los personajes, la pura narración, e incluso un mundo de ocultas intenciones que se materializan en la realidad de una patrulla condenada a la peor de las derrotas: la que procede de sus mismos integrantes, convertidos, de manera inexorable, en los principales enemigos.

# *ESCUADRA HACIA LA MUERTE*

*(Drama en dos partes)*

Esta obra se estrenó en el Teatro María Guerrero, en Madrid, por el Teatro Popular Universitario el 18 de marzo de 1953[1].

***Personajes***

SOLDADO Adolfo Lavin
SOLDADO Pedro Recke
SOLDADO Luis Foz
CABO Goban
SOLDADO Javier Gadda
SOLDADO Andrés Jacob

La acción, en la casa de un guardabosques. Tercera guerra mundial.

[1] Las notas a pie de página están tomadas de la edición que de esta obra hizo la Editorial Alhambra (Madrid, 1986). Su autor es J. Estruch Tobella.

# PRIMERA PARTE

## CUADRO PRIMERO

*Interior de la casa de un guardabosques, visible por un corte vertical. Denso fondo de árboles. Explanada en primer término. Es la única habitación de la casa. Chimenea encendida. En los alrededores de la chimenea, en desorden, los petates de seis soldados. En un rincón, ordenados en su soporte, cinco fusiles y un fusil ametrallador. Cajas de municiones. Un gran montón de leña. Una caja de botiquín, con una cruz roja. Puerta al foro y ventana grande en muro oblicuo a la boca del escenario. Es la hora del crepúsculo. Alrededor de la lumbre,* LUIS, ADOLFO *y* PEDRO, *sentados en sus colchonetas dobladas, juegan a los dados.* JAVIER, *tumbado en su colchoneta extendida, dormita. Aparte, el* CABO *Goban limpia cuidadosamente su fusil. Empieza la acción.*

ADOLFO.– *(Echa los dados.)* Dos ases.

PEDRO.– *(Lo mismo.)* Uno. Eh, tú, Luis, te toca a ti.

LUIS.– *(Que parece distraído.)* ¿Eh?

PEDRO.– Que te toca a ti. *(*LUIS *no dice nada. Echa los dados, uno a uno, en el cubilete y juega. No mira la jugada.)*

ADOLFO.– Has perdido. Y llevas dos. Tira. *(*LUIS *juega de nuevo.)* Dos damas. Tira. *(*LUIS *echa tres dados en el cubilete y juega.)* Cuatro. Está bien. *(*LUIS *no suelta el cubilete.)* ¿Me das el cubilete?

LUIS.– Ah, sí..., perdona. *(Se lo da, y* ADOLFO *echa los dados.)*

PEDRO.– ¿Qué te pasa? ¿Es que no te encuentras bien?

LUIS.– Es que... debo de tener un poco de fiebre. Siento *(Por la frente.)* calor aquí.

PEDRO.– Échate un poco a ver si se te pasa.

LUIS.– No. Prefiero... Si me acuesto es peor... Prefiero no acostarme. Ya se me pasará. ¿Quién tira?

ADOLFO.– Yo. *(Tira. Contrariado, vuelve a echar los cinco dados y juega.)* Tres reyes.

PEDRO.– *(Juega.)* Menos. *(A* LUIS.*)* Tú. *(Pero* LUIS *no le escucha. Tiene la cabeza inclinada y se aprieta las sienes con los puños. Está sudando.)* Luis, pero ¿qué te ocurre?

LUIS.– *(Gime.)* Me duele mucho la cabeza. *(Levanta la vista. Tiene lágrimas en los ojos.)* Debió de ser ayer, durante la guardia... Cogí frío... El frío no me hace bien... desde pequeño. *(Gime.)* Me duele mucho.

PEDRO.– Espera. *(Se levanta y va al fondo. Abre una caja de botiquín y saca un tubo. Extrae una pastilla. Saca un vaso del bolsillo y coge agua. Echa la pastilla.)*

CABO.– *(Sin volverse.)* ¿Qué haces?

PEDRO.– Es una tableta... para Luis. No se encuentra bien.

CABO.– *(Sin levantar la cabeza.)* ¿Qué le pasa?[1]

PEDRO.– Le duele la cabeza. Está malo.

CABO.– Esa caja no se abre sin mi permiso. No podemos malgastar los medicamentos. ¿Entendido? Pero aunque los tuviéramos de sobra.

PEDRO.– Sí, cabo.

CABO.– *(Sonríe duramente.)* Estoy hablando en general, ¿comprendes? Si a ése le duele tanto la cabeza, le das el calmante y no hay más que hablar. Yo también soy compasivo, aunque a veces no lo parezca. Bueno, ya sabéis que esta situación puede prolongarse mucho tiempo y que no estamos autorizados para pedir ayuda a la Intendencia. El mando nos ha dado víveres y medicinas para dos meses. Durante estos dos meses no existimos para nadie. Está anotada la fecha en que empezamos a contar otra vez... En febrero... Mientras tanto, los que saben que estamos aquí piensan en otras cosas[2]. Pero, además..., es que soy el jefe de la escuadra. ¿Sabéis lo que es eso? *(Levanta la cabeza.)* Bien, ¿qué esperas? *(*PEDRO *da un taconazo y vuelve con los otros. El* CABO *continúa en su tarea.)*

---

[1] En la 1.ª edición (1953) «CABO.– *(Mueve la cabeza.)* No podemos malgastar los medicamentos. PEDRO.– Pero, cabo... Es que... CABO.– *(Sonríe duramente.)* Estoy hablando», etc.

[2] En la 1.ª edición no figura: «Pero, además..., es que soy el jefe de la escuadra. ¿Sabéis lo que es eso?

PEDRO.– *(Le da el vaso a* LUIS.*)* Tómate esto.
LUIS.– *(Lo toma.)* Gracias. *(Se recuesta en la pared y queda en silencio.)*
PEDRO.– *(A* ADOLFO.*)* ¿Quieres un pitillo?
ADOLFO.– Bueno. *(Encienden. El* CABO *ha empezado a canturrear una canción.)* Ya está ése cantando.
PEDRO.– Sí. Se ve que le gusta esa canción.
ADOLFO.– Me crispa los nervios oírle.
PEDRO.– ¿Por qué?
ADOLFO.– Eso no se sabe. No le gusta a uno y basta. *(*PEDRO *echa un tronco en la chimenea.)*
PEDRO.– Se está bien aquí, ¿eh? Alrededor del fuego. *(Fuma. Atiza el fuego.)* Me recuerda mi pueblo. A estas horas nos reuníamos toda la familia junto a la lumbre.
ADOLFO.– Yo también soy de pueblo. Pero he vivido toda mi vida en la capital.
PEDRO.– Yo salí de la aldea a los dieciocho años y no he vuelto nunca. Tengo veintinueve.
ADOLFO.– ¿A qué te dedicabas?
PEDRO.– Trabajaba en una fábrica. ¿Y tú?
ADOLFO.– Negocios. *(Pausa. Fuman. Bajan la voz.)* Oye, ¿es que ése no pasa frío?
PEDRO.– *(Pone el dedo en la boca.)* Cállate. Te va a oír y tiene muy malas pulgas.
ADOLFO.– Ya lo sé. ¿Y a mí qué me importa? ¿Por qué no se sienta a la lumbre con nosotros? Es un tipo que no me hace gracia. Nos trata a patadas el muy bestia. *(El* CABO *sigue canturreando.)* Seguramente se cree que es alguien, y no tiene más que un cochino galón de cabo. Éste es uno de esos «primera» que se creen generales.
PEDRO.– ¿Te vas a callar o no? *(Pausa.)*
ADOLFO.– *(Con un ademán brusco arroja el pitillo.)* Tres días que estamos aquí y ya parece una eternidad.
PEDRO.– Yo pienso que si a los pocos días de conocernos ya empezamos así..., mala cosa.
ADOLFO.– Ya empezamos, ¿a qué?
PEDRO.– A no soportarnos.
ADOLFO.– ¡Bah!
PEDRO.– La verdad es que esto de no hacer nada..., tan sólo esperar..., no es muy agradable.

ADOLFO.– No; no es muy agradable. Sobre todo sabiendo la que nos espera..., si no hay alguien que lo remedie.

PEDRO.– ¿Qué quieres decir?

ADOLFO.– Nada.

PEDRO.– Bueno. Yo creo que lo mejor es no amargarse la vida con lo que nos espera o no nos espera. Porque no se sabe nada de lo que va a pasar.

ADOLFO.– Yo he pensado que es posible que la ofensiva no se produzca.

PEDRO.– Es posible. En cuanto a mí, preferiría lo contrario.

ADOLFO.– ¡Ah! ¿Prefieres...?

PEDRO.– Sí. Lo que no me gusta es que no pase nada. Hace tres meses que no pego un tiro y eso no me sienta bien.

ADOLFO.– Ahora va a resultar que eres un patriota.

PEDRO.– No. No soy un patriota. Es que..., bueno, sería muy largo de contar. No merece la pena.

ADOLFO.– ¿Por qué te han metido en esta escuadra? Todos sabemos que estamos aquí por algo. Esto es..., creo que lo llaman una «escuadra de castigo». Un puesto de peligro y... muy pocas posibilidades de contarlo. Bien, ¿por qué ha sido? No será porque eres un hombre virtuoso, ¿eh?, un angelito.

PEDRO.– No, claro... Es que maltraté a unos prisioneros, según dicen.

ADOLFO.– ¿Qué les hiciste? ¿Arrancarles la piel a tiras? ¿O extraerles cuidadosamente los ojos?

PEDRO.– Nada. ¿Qué te importa? Déjame tranquilo.

ADOLFO.– Odias a esa gente, ¿no?, al enemigo..., al misterioso enemigo. Almas orientales... Refinados y crueles[3]. ¿Los odias?

PEDRO.– Con toda mi alma.

ADOLFO.– Tendrás... motivos particulares.

PEDRO.– *(Con esfuerzo.)* Sí, muy particulares. Verdaderamente... particulares. *(Se levanta y, nervioso, da unos paseos con las manos en los bolsillos. Va a la ventana y queda mirando hacia fuera.)* Buen frío debe de hacer fuera, ¿eh, cabo? Vaya tiempo. *(El* CABO *se encoge de hombros. Mete el cerrojo en el fusil y se levanta. Deja el arma en un rincón. Se estira.* ADOLFO *le observa en silencio. El* CABO *se acerca a donde duerme* JAVIER *y le da con el pie.)*

---

[3] Alude a los rusos. Esta caracterización coincide con la imagen que durante la guerra fría se tenía de la Unión Soviética en Occidente.

CABO.– ¡Eh, tú! Ya está bien de dormir. *(*JAVIER *se remueve débilmente.)* ¿Lo oyes? ¡Levántate ya! *(Le da de nuevo con el pie.* JAVIER *se incorpora y queda sentado. Saca del bolsillo unas gafas montadas al aire y se las pone.)*

JAVIER.– ¿Qué hay?

CABO.– Que ya está bien de dormir. ¿Te has creído que estás de vacaciones?

JAVIER.– *(Se ha levantado y está en una actitud parecida a «firmes».)* No..., no tenía nada que hacer.

CABO.– Estar atento y dispuesto. ¿Te parece poco? Coge el ametrallador. *(*JAVIER *va por él y lo coge. Vuelve junto al* CABO.*)* Está sucio. Límpialo.

JAVIER.– A sus órdenes. *(Se sienta y trata de limpiarlo, desganadamente.)*

CABO.– Y a ése, ¿qué le pasa? ¿Sigue malo? *(*JAVIER *se encoge de hombros.)* Tú. Basta ya de cuento. *(*LUIS *no abre los ojos. El* CABO *le da en la cara con el revés de la mano.)*

LUIS.– *(Entreabriendo los ojos, penosamente.)* Me..., me sigue doliendo mucho. Como si tuviera algo aquí. *(Por un lado de la cabeza.)* Es... un fuerte dolor.

CABO.– No te preocupes. Se te quitará en la guardia. Es tu hora.

LUIS.– *(Consulta su reloj.)* ¿Mi hora? *(Trata de levantarse.)*

CABO.– Sí, tu hora. ¿Le extraña al señorito? *(Cambia de tono.)* Hay que estar atento al reloj, ya lo sabes. Espero que no vuelva a ocurrir; ibas a llevarte un disgusto. Ni yo soy un bedel, ni tú un gracioso colegial. Estás vistiendo un traje militar, pequeño. Si no te has dado cuenta, vas a pasarlo muy mal conmigo. *(*LUIS *se ha levantado. Se pone con mucho trabajo el capote y el correaje. Coge el fusil y, al tratar de colgárselo, vacila. El fusil cae al suelo. Con un rugido:)* ¿En qué estás pensando, idiota? El fusil no se puede caer. *(Entre dientes.)* Eso no puede suceder nunca.

PEDRO.– Cabo, me atrevo a decirle que Luis está realmente enfermo. Yo haré su guardia.

CABO.– Cállate tú.

PEDRO.– Es que...

CABO.– ¡Silencio! Y no vuelvas a meterte en lo que no te importa. Tú vete ya. Yo no puedo admitir que un soldado se ponga enfermo como una pálida muchachita. Es la hora del relevo, y eso es sagrado. *(*LUIS, *vacilante, sale. Hay una ráfaga de aire al abrir la puerta. Un silencio.* PEDRO

*está mirando fijamente al* CABO. *Éste se sienta junto a la lumbre y enciende un pitillo. Observa el trabajo de* JAVIER.*)* Ese cierre no está limpio. *(*JAVIER *coge la pieza y la mira.)* Puede quedar mejor, ¿no crees? *(*JAVIER *no responde. Se limita, con un encogimiento de hombros, a limpiarla de nuevo.)* Pedro, trae la barrica. *(*PEDRO *coge un barrilito y se lo lleva al* CABO. ADOLFO *se acerca y* JAVIER *deja el ametrallador para sacar un vaso aplastado del bolsillo. Todos esperan algo. El* CABO *extrae con un cazo y reparte una pequeña ración de líquido a cada uno.* ADOLFO *lo saborea.* PEDRO *lo bebe en dos veces.* JAVIER, *de un trago.)*

ADOLFO.– *(Cuando ha saboreado la última gota voluptuosamente.)* Cabo, no creo que un poco más de coñac nos hiciera daño. Sólo... un poco. Con este frío...

CABO.– *(Bebiendo lo suyo, que acaba de echarse.)* Lo poco que bebemos es porque hace frío. Hay que tener cuidado con el alcohol. He visto a magníficos soldados perder el respeto al uniforme... por el alcohol.

PEDRO.– ¿Usted... ha sido soldado toda su vida?

CABO.– *(Apura el coñac.)* Sí.

PEDRO.– *(Tratando de conversar con él.)* ¿Cuánto tiempo hace que viste el uniforme, cabo? Es una forma de preguntarle cuántos años tiene.

CABO.– Tengo treinta y nueve... A los diecisiete ingresé en la Legión, pero desde pequeño era ya soldado... Me gustaba...

PEDRO.– *(Ríe.)* ¡Es usted un hombre que no ha llevado corbata nunca, cabo! *(Una pausa.* PEDRO *deja de reír. Un silencio.)*

CABO.– Éste es mi verdadero traje. Y vuestro verdadero traje ya para siempre. El traje con el que vais a morir. *(Ante el gesto de los otros se ríe él. Ellos se miran con inquietud. El gesto del* CABO *se endurece, y añade:)* Éste es el traje de los hombres: un uniforme de soldado. Los hombres hemos vestido siempre así, ásperas camisas y ropas que no protegen del frío ni del calor... Correajes... El fusil al hombro... Lo demás son ropas afeminadas..., la vergüenza de la especie. *(Mira a* JAVIER *detenidamente. Éste finge que se le han empañado las gafas y las limpia.)* Pero no basta con vestir este traje..., hay que merecerlo... Esto es lo que yo voy a conseguir de vosotros..., que alcancéis el grado de soldados, para que seáis capaces de morir como hombres. Un soldado no es más que un hombre que sabe morir, y vosotros vais a aprenderlo

conmigo. Es lo único que os queda, morir como hombres. Y a eso enseñamos en el ejército.

PEDRO.– Cabo, había oído decir que en el ejército se enseñaba a luchar... y a vencer, a pesar de todo.

CABO.– Para luchar y vencer, antes es preciso renunciar a esta perra vida. Vosotros no habéis renunciado aún, ¿verdad? Todavía os queda un cochino resquicio de esperanza. No sois soldados. Sois el desecho, la basura, ya lo sé..., hombres que sólo quieren vivir y no se someten a una disciplina. ¡Indisciplinados y cobardes! Bien. Vais a tragar la disciplina del cabo Goban, la disciplina de un viejo legionario. Necesito una escuadra de soldados para la muerte. Los tendré. Los haré de vosotros. Los superiores saben lo que han hecho poniendo esta escuadra bajo mi mando. Voy a ir con vosotros hasta el final. Voy a morir con vosotros. Pero vais a llegar a la muerte limpios, en perfecto estado de revista. Y lo último que vais a oír en esta tierra es mi voz de mando[4]. ¿Qué os parece la perspectiva?

[4] En la 1.ª edición: «Me vais a aguantar hasta el final. Si os molesta, os fastidiáis. ADOLFO.– *(Con voz ronca.)* Cabo», etc. Este discurso reproduce la retórica militarista y de exaltación de la muerte característica de la Legión, utilizada también por la propaganda falangista. Recuérdese los himnos de la Legión y de la Falange.

(*vid.* Editorial Hiru: http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/TEATRO-DE-ALFONSO-SASTRE/Escuadra-hacia-la-muerte.htm)

# LA MORDAZA

# La mordaza que asfixiaba a los españoles

Berta Muñoz Cáliz
Centro de Documentación Teatral

La escritura de *La mordaza* está estrechamente vinculada a la experiencia personal de su autor con la censura franquista. La puesta en escena de esta obra en 1954 supuso el primer estreno profesional de Alfonso Sastre, y a juzgar por la buena acogida de público y crítica, en un primer momento pareció el espaldarazo que le permitiría estrenar con frecuencia en los escenarios comerciales. Hasta entonces, su experiencia en la escena se limitaba a las representaciones de cámara de *Ha sonado la muerte, Uranio 235* y *Cargamento de sueños* (1946) con el grupo Arte Nuevo, y a las tres funciones de *Escuadra hacia la muerte* (1953) a cargo del Teatro Popular Universitario que la censura impidió prorrogar, a pesar del beneplácito del público y de la crítica oficial, que calificó a su autor como una de las más firmes promesas del teatro español. Poco después del estreno de esta obra, Sastre presentaría a censura sus textos *Prólogo patético* y *El pan de todos,* y a pesar de los informes positivos de algunos de los censores, ambos fueron prohibidos.

Como reacción frente a esta situación, a comienzos de 1954 Alfonso Sastre escribe varias cartas al jefe de la Sección de Teatro, José María Ortiz, en las que solicita una explicación de estas y otras actuaciones con las que se le cierra el paso en los escenarios profesionales[1]; intento que, como era

[1] El autor explica en una de las cartas que, además de no permitirle estrenar en circuitos comerciales, se le veta en los premios. Dichas cartas, así como otras referidas a la censura de las citadas obras, se conservan en el Archivo General de la Administración General de Estado, y se encuentran reproducidas en mi libro *Expedientes de la censura teatral franquista,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, vol. I, págs. 85-91.

previsible, no daría resultado alguno, y que, con el tiempo, daría paso a una actitud cada vez más beligerante por parte del dramaturgo contra la censura y contra el régimen que la imponía. Paralelamente, entre 1953 y 1954, Alfonso Sastre escribe *La mordaza,* otra forma de protestar contra su situación personal, esta vez trascendiéndola mediante la metáfora de unos personajes a los que se les niega la posibilidad de expresarse:

> Traté de hacer una protesta cauta: un drama de apariencia rural y de mensaje subterráneo. Trataría de decir: «Vivimos amordazados. No somos felices. Este silencio nos agobia. Todo esto puede apuntar a un futuro sangriento»[2].

De este modo, utilizando la terminología de Ángel Berenguer, la escritura de *La mordaza* estaría originada por un claro «motivo»[3] o agente movilizador principal, que no es otro que la necesidad que siente el autor de hablar de su experiencia con la censura franquista, y con una clara «estrategia», consistente en que, dada su experiencia anterior de prohibiciones, hablaría de la censura intentando evitar que los censores lo advirtieran. El propio autor explicaba así en una entrevista el proceso de creación de esta obra:

> Al escribir *La mordaza* me planteé el ser más cauto, el ser posibilista (un término que después se empleó), el intentar hacer una especie de metáfora, de tal manera que pudiera conseguir hacer una protesta sobre la mordaza, sobre la mordaza que estábamos sufriendo, a través de una historia que tuviera la suficiente ambigüedad para que la censura no la pudiera prohibir. [...] A mí me parecía que el simple hecho de que se llamase *La mordaza* sería una clave suficiente para que la gente fuera a ver una obra sobre la censura. [...] Se vería un drama rural en el cual estaba embutido el mensaje protestatario contra la censura. Eso en la puesta en escena se hizo con mucho cuidado[4].

Así, Sastre ambientó la trama de esta obra en un ámbito rural –extranjero, para evitar cualquier sospecha–, alejado del contexto real que había motiva-

---

[2] Alfonso Sastre, «*La mordaza*. Noticia», en *Obras completas, Tomo I: Teatro,* Madrid, Aguilar, 1966, pág. 283.

[3] Véase Ángel Berenguer, «Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos», en:
http://www.doctoradoteatro.es/pdf/teatra/B_MotivosEstrategias.pdf

[4] Francisco Caudet, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre,* Madrid, Ediciones de la Torre, 1984, pág. 35.

do la obra (recurso, por lo demás, muy frecuente en los escritores de la época), y focalizó el tema de la represión en el reducido ámbito de una familia, como si de un problema familiar, y no social, se tratara. La anécdota sobre la que trabajó estaba inspirada en un hecho real, sucedido en el pueblo francés de Lurs, aunque no intentó reproducirlo de un modo documental, tal como el propio autor apuntaba en la nota que utilizó como autocrítica el día de su estreno:

> Este drama está vagamente fundado en los sucesos de Lurs –de los que dio noticia la prensa de todo el mundo–. El autor del drama no ha tratado de informarse detalladamente sobre este asunto ni sobre la personalidad y carácter de Gastón Dominici y su familia, pues su intención no ha sido dramatizar escrupulosamente unos hechos. Lo de Lurs ha sido un simple «motivo» para este drama, cuyos personajes no pretenden ser el traslado de los personajes reales. Los hechos están libremente fabulados por el autor [...]. La disposición y los motivos del crimen, así como la personalidad de las víctimas, pertenecen al dominio de la invención dramática. La «realidad» de este drama hay que buscarla por otros caminos[5].

No obstante, la metáfora con la que Alfonso Sastre quiso evocar la falta de libertad de expresión existente en la España de la dictadura no fue entendida en su momento, ni tan siquiera por los propios censores. Cuando la obra fue presentada ante la Junta de Censura, los lectores que la enjuiciaron, Bartolomé Mostaza y Gumersindo Montes Agudo, lejos de darse por aludidos, sólo vieron en ella una «obra de ambiente», «sin ningún reparo ético, moral o político», y resaltaron su calidad dramática, calificándola de obra «muy bien dialogada», así como de «obra buena, importante, con vigor dramático y ceñida prosa», por lo que ambos la autorizaron sin cortes. Incluso años después, cuando los miembros de la Junta ya tienen una opinión bien distinta de Alfonso Sastre y de sus ideas políticas, se presentaría a censura una nueva versión en vasco *(Denok ixildu egiten gera),* que tampoco tuvo problemas para ser autorizada; antes al contrario, el censor Antonio Albizu comentó que tenía «unos valores morales indiscutibles»[6].

---

[5] Alfonso Sastre, «Autocrítica» reproducida en varios diarios el 17 de septiembre de 1954, entre ellos *Pueblo* y *Ya*.

[6] Pueden leerse las transcripciones de los informes completos en *Expedientes...,* ob. cit., págs. 95-96.

Los informes positivos de los censores motivaron una rápida autorización (ésta se emitió tan sólo cinco días después de que la compañía la solicitara), y el 17 de septiembre de 1954 la obra se estrenaba, con dirección de José María de Quinto y escenografía de Manuel Mampaso, en el Teatro Reina Victoria de Madrid. A juzgar por las reseñas que se publicaron tras su estreno, tampoco los críticos del momento la interpretaron en el sentido pretendido por el autor. Ninguno de ellos hizo alusión al discurso anticensorial, y en general, tampoco realizaron valoraciones políticas ni morales[7], sino que se centraron en destacar la extraordinaria habilidad de Sastre para caracterizar a sus personajes y para mantener el interés y la tensión dramática de principio a fin, y se reafirmaron en calificarlo como una de las grandes esperanzas de renovación del teatro español. Las elogiosas palabras de Juan Emilio Aragonés (quien años más tarde también sería censor) ante el estreno de esta obra son bien elocuentes:

> [...] el teatro español de hoy estaba necesitando al autor o los autores que lo actualizasen, que fueran capaces de superar la dramaturgia amable, conversacional, sin nervio y sin aristas, que se había enseñoreado de nuestra escena últimamente. Y todo parece indicar que no tardará en producirse la deseada renovación, para bien de todos, porque son varios ya los autores que parecen decididos a abrir derroteros nuevos para la creación dramática: ayer Buero, hoy Sastre, [...]; Delgado Benavente y acaso algún otro, son el mejor y más esperanzador testimonio.[*Informaciones,* 25-IX-1954.]

No menos elogiosa fue la crítica de Alfredo Marqueríe, quien afirmaría: «[...] tenemos que saludar en este autor a un dramaturgo auténtico que ha revalidado en *La mordaza* el crédito que ganó con su primer estreno» (*ABC,* 18-IX-1954). Y en la misma línea, Torrente Ballester, escribía: «Cuando, hace tiempo, estrenó Sastre *Escuadra hacia la muerte,* pedí para él un puesto importante en el escalafón de dramaturgos españoles. Ahora lo ha alcanzado por derecho propio» (*Arriba,* 18-IX-1954). Resulta imposible recoger aquí

[7] Apartándose de la opinión general, y mostrando un espíritu inquisitorial superior al de los propios censores, el crítico de la revista *SIPE,* de las Congregaciones Marianas (utilizada como órgano de consulta de la censura eclesial), juzgó que «los reparos morales de la obra son de importancia, aunque no pueda advertirse en ella una tesis inmoral», por lo que dictaminaba que sólo era apta «para personas mayores de sólida formación moral» (*SIPE,* 3-X-1954).

todos los testimonios de los críticos que elogiaron abiertamente la obra y a su autor, pero lo cierto es que el aplauso fue unánime en todos los medios consultados[8]. También el público la acogió con entusiasmo la noche del estreno, tal como recogía en su crítica Alfredo Marqueríe: «Ovaciones largas y resonantes subrayaron el fin de los cuadros y de las jornadas. El telón se alzó innumerables veces, y con el autor recogió estas muestras de entusiasmo el director escénico».

Como únicos reparos, se habló de una cierta tendencia al efectismo en algún momento, así como del excesivo protagonismo del calor en la acción, si bien los propios críticos que los señalaron advertían que éstos eran mínimos y no debían empañar las bondades de la obra. En cuanto a sus posibles «segundas intenciones», el único crítico que hizo comentarios al respecto fue Nicolás González Ruiz, aunque, lejos de profundizar en ellas, escribiría:

> Pero tiene razón al insinuarnos que la realidad de su drama hay que buscarla por otros caminos. Nosotros preferimos no ahondar en este punto, ni siquiera al calor de los aplausos que sonaron en el cuadro sexto[9]. [...] Nos ponemos tan contentos cuando en el teatro se ve una posibilidad de algo de valor cierto y positivo, que no queremos entrar en segundas intenciones, ajenas a nuestra función. [*Ya*, 18-IX-1954.]

Centrándonos ya en el texto, nos encontramos ante un drama construido en seis cuadros y un epílogo, tal como se indica en su subtítulo, a lo largo de los cuales la acción avanza de forma muy ágil, según un esquema tradicional de planteamiento, nudo y de-senlace. En el primer cuadro quedan perfectamente definidos los caracteres de los personajes y las relaciones que mantie-

---

[8] Pueden consultarse las críticas a esta obra por parte de los distintos medios en el archivo de prensa digitalizada del Centro de Documentación Teatral.

[9] Este crítico alude al fragmento en el que Isaías Krappo, en su conversación con el Comisario, afirma que «Uno es un héroe o un criminal según las circunstancias, aunque el muerto sea el mismo». Al parecer, el día del estreno este diálogo fue aplaudido por algunos espectadores «con gran entusiasmo, con calor excesivo, mientras que otros mostraron su disconformidad con siseos y algún indicio de pateo», en palabras del censor José María Cano, quien propuso suprimir esta escena o, al menos, cambiar «mataste» por «asesinastes» (sic), «con lo que el sentido de la réplica del Comisario no daría la sensación, como ocurre ahora, de conformidad con la teoría del criminal, sino que dejaría bien claro que era asesinato»; modificación que finalmente no se impuso al no ser aceptada por el resto de la Junta de Censura.

nen entre ellos. Ya de entrada se nos presenta a una familia sometida a la autoridad de un padre despótico, Isaías, que ha conseguido atemorizar a su mujer y a sus hijos a base de humillarles continuamente y de arrebatarles la autoestima («eras como un animalillo torpe»; «algunas veces pienso que hemos criado cuervos, Antonia...»; «una pandilla de inservibles, eso es lo que le ha tocado en suerte al viejo Isaías Krappo para consuelo de sus últimos años»). Sólo Luisa, la mujer de Juan, que viene de fuera y que ha sido educada en un contexto diferente, tendrá valor para enfrentarse a él. A lo largo del resto de los cuadros, la acción avanza de forma implacable, con elementos de intriga policíaca; una intriga que, en este caso, no consiste en averiguar quién es el criminal al que busca la Policía, ya que el espectador lo sabe desde el primer cuadro, sino en saber si Luisa, a pesar de las amenazas, será capaz de romper la mordaza y atreverse a hablar, y cuál será la reacción del resto de los personajes si esto ocurre.

Aunque Sastre invitaba en su autocrítica a buscar una interpretación en clave simbólica, la obra, sin embargo, está escrita con un lenguaje estrictamente realista que no invita a pensar en segundas lecturas, a diferencia de lo que sucederá, unos años más tarde, con buena parte de las obras escritas por los autores críticos en nuestro país, en las que la parábola y la alegoría se convierten en recursos obligados a la hora de lanzar cualquier crítica al régimen dictatorial. Únicamente podemos encontrar un cierto simbolismo en algunos elementos, como el espacio escénico (una casa rural «de sombría y pesada arquitectura», con una lámpara que «no consigue iluminar todos los rincones de la habitación»), la ceguera de Antonia (que refleja su incapacidad de comprender las cosas desde un punto de vista realista y pragmático, ya que todo lo ve a través del prisma de su fe religiosa), e igualmente se podría hablar de un cierto simbolismo en ese calor asfixiante que turba los ánimos y en la tormenta que finalmente estalla y que trae la calma (recurso en el que Sastre insistirá en *Muerte en el barrio*).

Por lo demás, como se dijo, la obra está escrita desde parámetros estrictamente realistas. De hecho, como es sabido, su autor es uno de los pioneros y de los máximos representantes del realismo en nuestro país. Si exceptuamos los estrenos de Buero Vallejo, en las fechas en que se estrena *La mordaza,* las obras que eluden hablar de la realidad o que la reflejan de una forma conformista y conservadora son abrumadora mayoría en las carteleras comerciales. En este contexto, el intento de indagar en la realidad y

clarificarla –en lugar de falsearla, ocultarla o manipularla, como era norma tanto en el teatro como en los medios de comunicación– será seguido muy pronto por otros dramaturgos (Martín Recuerda, Olmo, Rodríguez Méndez, Muñiz...), que al igual que Sastre serán severamente censurados. Y hoy situamos claramente a este grupo de autores en la izquierda antifranquista, en el momento en que escribe *La mordaza,* Sastre aún se encuentra en un período de búsqueda, de confrontación entre las ideas recibidas –incluidas las de la religiosidad católica y las del entorno falangista– y la realidad que le rodea, confrontación que le llevará a un progresivo alejamiento de estas ideas, y que se refleja en su teatro de estos años, en el cual pugnan ideas de distinto signo sin que unas ni otras queden defendidas de forma inequívoca. Ello explica, en parte, los elogiosos juicios emitidos hacia esta obra por censores y críticos de la prensa franquista.

Lo que, visto desde una perspectiva de ortodoxia política, en algún momento pudo parecer ambigüedad ideológica, desde el punto de vista de la creación dramática podría considerarse que aportó a estas obras una mayor riqueza y complejidad, lo que sin duda ha contribuido a que medio siglo después merezcan ser reeditadas. Así, por ejemplo, en *La mordaza,* Sastre defiende con igual convicción a los personajes que aceptan la tiranía de Isaías como a los que le odian o se rebelan contra él. Aunque la decisión de Luisa de denunciarle va a suponer una liberación para el resto de la familia y por ello el cuadro final resulta esperanzador, esta esperanza no está exenta de claroscuros, tal como revelan el dolor de Jandro, el sentimiento de culpabilidad de Juan o el deterioro de la relación de éste con Luisa. El ya citado Alfredo Marqueríe aludía en su crítica a esta circunstancia: «No hay en la obra ni tesis ni moraleja». En este sentido, resulta oportuno recordar las palabras que el autor escribió en el prólogo a la primera edición de *El pan de todos,* a propósito de las críticas hacia su posible ambigüedad ideológica: «yo me resisto, con mejor o peor fortuna, a escribir una literatura pueril, unívoca y simplificada».

*La mordaza* permaneció en cartel durante unas seis semanas, hasta el 24 de octubre del 54, y alcanzó un total de sesenta y cuatro representaciones[10]. Tras la representación número cincuenta, se rindió a Alfonso Sastre

[10] Información extraída de las bases de datos del Centro de Documentación Teatral. Agradezco a Lola Puebla que me la haya facilitado.

un caluroso homenaje en el Reina Victoria. Sin llegar a ser el gran éxito que había pronosticado buena parte de la crítica, el teatro mantuvo un nivel aceptable de espectadores durante el tiempo en que permaneció en cartel. A pesar de todo, más que el inicio de una carrera fulgurante y llena de estrenos para su autor, el estreno de *La mordaza* sería un destello sin continuidad en los años sucesivos, debido en gran parte a la actuación de la censura, que continuó prohibiendo muchas de sus obras.

No obstante, y por fortuna, en su caso no se cumplió la premisa según la cual el autor que no estrena con frecuencia no puede progresar como dramaturgo, y en los años sucesivos, a pesar de la censura, de las condiciones de la empresa teatral y de las muchas dificultades a las que tuvieron –y tienen– que hacer frente los autores dramáticos en este país, la escritura de Alfonso Sastre fue ganando en sentido del humor, en matices, en humanidad de sus personajes...; en definitiva, se fue haciendo más compleja, por utilizar su propia terminología. De modo que la censura nos privó a los españoles de su obra durante los años en que ésta era más necesaria, pero, al menos, no pudo coartar la libertad creadora de su autor ni impedir que nos legara unas obras que hoy podemos encontrar con relativa facilidad en lo que a ediciones se refiere. También ahora, como en el pasado, que éstas se representen o no, depende de que la nueva sociedad española y sus nuevos gestores culturales sepan estar a la altura de las circunstancias, y sean capaces de reconocer a sus creadores y estar dispuestos a escucharles, sin interponer mordazas de ningún tipo, incluidas las económicas, que hoy han sustituido a las censorias.

En nuestros días, la lectura en clave de alegoría política de *La mordaza* puede resultarnos, ciertamente, lejana; sin embargo, su otra lectura más directa, la de una situación real de maltrato (físico y, sobre todo, psicológico) en el ámbito doméstico –extensible a otros ámbitos, sin necesidad de trascender al plano político– y la invitación a actuar ante tal situación nos sigue resultando más próxima de lo deseable. El ideal machista que propone Isaías según el cual las mujeres deben ser «honestas, limpias y obedientes», y la humillación a que somete a quienes le rodean no resultan del todo lejanos en la España de hoy; un lastre que, sin ser exclusivo de nuestro país ni de nuestro tiempo, no es ajeno al hecho de haber convivido durante cuarenta años con un sistema político que minó las bases de una convivencia civilizada e impuso una moral y unos comportamientos represivos y anacrónicos.

# *LA MORDAZA*

*(Drama en seis cuadros y un prólogo)*

Esta obra se estrenó en el teatro Reina Victoria, en Madrid, el 17 de septiembre de 1954.

***Personajes***

ANTONIA, la madre
ISAÍAS KRAPPO, el padre
LUIS, mujer de Juan
JUAN, hijo
ANDREA, criada
JANDRO, hijo
TEO, hijo
EL FORASTERO
EL COMISARIO ROCH
UN AGENTE

## CUADRO PRIMERO

*Habitación que sirve de cuarto de estar y comedor en una casa rural de grandes proporciones, de sombría y pesada arquitectura. Hay una gran lámpara encendida: una lámpara que no consigue iluminar todos los rincones de la habitación. Las ventanas están abiertas. La gran chimenea, apagada. Es una cálida noche de agosto. El viejo* ISAÍAS KRAPPO *preside la mesa en que la familia está cenando.* ANTONIA, LUISA, JUAN *y* JANDRO *terminan de cenar silenciosamente.* ISAÍAS *enciende su pipa.* ANTONIA, *que es una mujer muy vieja y semiciega, se remueve con inquietud y trata de espiar, entornando los ojos, el rostro del viejo.*

ANTONIA.– *(Con voz débil y temblorosa.)* No creo que ya tarde mucho. Habrá tenido algo que hacer. *(*ISAÍAS KRAPPO *no dice nada.)* Encuentro al muchacho preocupado desde hace algún tiempo, como si tuviera disgustos por ahí. No sé qué pensar de él. *(El viejo guarda silencio.)* ¿Verdad, Isaías, que yo tengo razón? ¿No le notas tú...? Está como distraído. ¿Tú no lo has notado?

ISAÍAS.– ¿Por qué no ha venido a cenar a su hora? Eso es lo que quisiera saber. Eso es lo único que me preocupa en este momento.

ANTONIA.– Habrá tenido...

ISAÍAS.– Calla. Me repugna que todavía trates de disculparlo. Lo que hace con nosotros no tiene perdón. Estamos aquí todos reunidos a la mesa. Es un desprecio que hace a la familia. *(*LUISA *murmura algo, inclinada sobre su plato.)* ¿Dices algo, Luisa?

LUISA.– No... Es decir, pensaba que yo no me siento despreciada en lo más mínimo... porque Teo tarde esta noche.

ISAÍAS.– No eres precisamente tú, Luisa, la más indicada para decidir cuándo se nos desprecia o no. Eso es cosa mía. Y si lo que te molesta es mi modo de ser, podías haberte evitado el fastidio de sufrirme. Bastaba con que no hubieras entrado a formar parte de esta familia que, por lo visto, te desagrada tanto.

LUISA.– Yo me casé con Juan, y no tengo más familia que Juan. En mí, por si usted quiere saberlo, no manda nadie más que él.

JUAN.– *(En voz baja, nervioso.)* Cállate. Cállate ya.

ISAÍAS.– Si Juan fuera un hombre, no hablarías como hablas, Luisa. Están insultando a tu padre, Juan. ¿No te das cuenta? Si tú no eres capaz de sujetarla, algún día tendré que hacerlo yo.

LUISA.– ¿Qué quiere decir?

JUAN.– *(La coge por un brazo; entre dientes:)* ¿Te vas a callar de una vez?

LUISA.– *(Se suelta.)* Estate quieto. Me haces daño.

ISAÍAS.– Déjala. Está endemoniada. ¿No lo ves? Tiene cien gatos dentro del cuerpo. Es una pena que no tuvieras más ojo para elegir a tu mujer, Juan. El mundo está lleno de mujeres honestas, limpias y obedientes.

JUAN.– *(Con poca voz.)* Padre.

ISAÍAS.– ¿Qué quieres?

JUAN.– *(Con una voz humilde.)* No digas esas cosas de Luisa. Yo estoy contento de haberme casado con ella.

ISAÍAS.– No me extraña. *(Con una cierta dulzura irónica.)* Tú eres un muchacho de muy poco talento, Juan. De pequeño llegaste a preocuparnos a tu madre y a mí. Eras como un animalillo torpe. El médico nos dijo que la culpa de todo la tenían tus nervios. No tenías memoria y hablabas con dificultad... Te costaba trabajo... No sabes la tristeza que nos dio tener un hijo así, ¿verdad, Antonia? Nuestro primer hijo. Nos dio mucha tristeza.

JUAN.– *(Ha bajado la cabeza.)* No deberías contar esas cosas delante de todos, padre.

ISAÍAS.– ¿Por qué? Un hijo mío no tiene de qué avergonzarse. Si te hablo de esto es para que no te olvides nunca de lo que en esta casa se ha hecho por ti...; de que a fuerza de sacrificios y de preocupaciones hemos conseguido sacarte adelante y hacer de ti un hombre del que no se ría la

gente del pueblo. *(Transición.)* Es que... resulta muy doloroso ver que os olvidáis de todo lo que se ha hecho por vosotros y que os tiene sin cuidado herir a unos pobres viejos. Algunas veces pienso que hemos criado cuervos, Antonia..., que hemos criado unos seres extraños que acabarán sacándonos los ojos.

ANTONIA.– Vamos, qué cosas dices. ¿Cómo puedes pensar...? Nuestros hijos son buenos. Los chicos nos quieren y harían cualquier cosa por nosotros. Si de algo estoy contenta en la vida, es de haber tenido hijos. Me encuentro a gusto entre ellos. Y cuando se van, me doy cuenta de lo sola que estoy.

ISAÍAS.– Está bien, Antonia... Me gusta que sueñes... No puedes hacer otra cosa ya..., y hay que disculparte esas pequeñas debilidades... Pobre Antonia, ¿cómo has llegado a esto? Ni siquiera puedes vernos claramente... Te mueves entre sombras... No ves más que unos cuerpos que se mueven; eso es el mundo para ti..., unos cuerpos que se mueven a tu alrededor y que no eres capaz de distinguir..., que te inquietan cuando tiemblan porque no sabes lo que va a ocurrir y siempre te parece que va a ocurrir algo malo. Nos miras, tratas de mirarnos, para averiguar si estamos tristes o si ponemos mala cara... Escuchas, y cuando oyes alguna voz fuerte, te echas a temblar... Tienes miedo. ¿De qué, Antonia? No tienes que tener miedo entre nosotros.

ANTONIA.– Yo no tengo miedo, Isaías... Yo no tengo miedo. ¿Cómo voy a tener miedo si estoy con mis hijos? Solamente a veces, cuando tú te enfadas con algunos de los chicos, cuando tú te enfadas con razón, claro, yo no quisiera que te enfadaras tanto..., y me pongo nerviosa... Sí, tengo que confesártelo..., que me pongo nerviosa... No me gusta oír discutir...

ISAÍAS.– Y, sin embargo, es preciso que nos oigas, Antonia, y tú misma deberías ayudarme a educar a los hijos..., si todavía sirvieras para algo... Pero no puedo contar contigo para nada... desde hace tiempo... Es un poco triste mi situación rodeado de todos vosotros, débiles y enfermos. El más viejo tiene aún que daros lecciones de fuerza y de coraje.... *(Añade, amargamente.)* Una pandilla de inservibles; eso es lo que le ha tocado en suerte al viejo Isaías Krappo para consuelo de sus últimos años... *(Sonríe irónicamente.)* Una pandilla por la que siento un gran amor, a pesar de todo... *(Vacía su pipa y se levanta. Va a la ventana.)*

Hace demasiado calor esta noche. Casi no se puede respirar. *(*Luisa *se levanta y empieza a quitar la mesa.* Andrea, *la criada, ha entrado silenciosamente. Entre* Luisa *y* Andrea *recogen los cubiertos y el mantel.* Isaías *se acerca a* Jandro, *el menor de los hijos, y le da un pescozón cariñoso.)* Vamos, Jandro, ¿qué te pasa? No has hablado nada en toda la noche. Estás muy serio.

Jandro.– No me pasa nada, padre. Tengo mucho sueño. Esta tarde me he cansado mucho en el campo. Ha habido tanto trabajo...

Isaías.– Eres muy joven y el trabajo resulta todavía muy fuerte para ti, pero tienes que ir acostumbrándote. Cuando seas mayor me lo agradecerás. Ahora ve a acostarte si quieres. *(*Jandro *se levanta.)*

Jandro.– *(Bosteza.)* Hasta mañana, padre. *(Se vuelve a todos.)* Hasta mañana. *(Le contestan.* Jandro *se va.* Isaías *carga otra pipa.)*

Isaías.– ¿Qué te parece el chico, Antonia? Estoy contento con él. No es fuerte, pero tiene lo que a otros les falta. Tiene voluntad.

Antonia.– Jandro es un muchacho como hay que ser. *(Suspira.)* ¡Uf! No corre nada de aire esta noche. Estamos pasando un verano muy malo. No se acaba nunca. Me ahogo. Prefiero el invierno. Se está bien en la lumbre. Pero en verano..., es malo el verano. Es cuando se cometen los crímenes. Cuando los hombres sacan las navajas por nada y corre la sangre. Todos los crímenes ocurren en verano. La sangre de los hombres arde y no pueden pensar. El calor los ciega y no les importa matar a un hombre. Luego, en el invierno, cuando piensan en lo que hicieron, no lo comprenden. No se explican cómo pudieron hacerlo. Y es que ellos no tuvieron la culpa... Fue el calor que les ahogaba, que no les dejaba respirar. *(*Luisa *y* Andrea *han recogido el mantel y los cubiertos, y salen.)*

Isaías.– Cállate, Antonia. ¿Qué tonterías estás diciendo? ¿Qué delirios son ésos?

Antonia.– No son delirios. Es la verdad. Soy ya muy vieja, pero sé acordarme de las cosas. Era yo muy niña cuando dos mujeres del pueblo aparecieron muertas en su casa. Las habían matado a hachazos. Fue horrible. No se sabe quién lo hizo. No ha llegado a saberse nunca. Fue en agosto. Éramos ya novios cuando dos hombres riñeron en el pueblo y uno mató al otro. ¿No te acuerdas? Fue en verano. Habían nacido ya Juan y Teo, cuando Julia, la del herrero, ahogó a su niño. Y no tuvo la culpa ella.

Hacía calor. Y todos saben lo que ocurrió en el pueblo el último año de la guerra, las muertes que hubo y cómo se ensañaron los hombres unos contra otros.

ISAÍAS.– *(Sombrío.)* Aquel verano fue preciso hacer muchas cosas. No había otro remedio.

ANTONIA.– Yo pienso, humildemente lo pienso, que siempre hay otro remedio. Todo antes que matar. Eso es lo que manda Nuestro Señor Jesucristo.

ISAÍAS.– Los que luchamos por el país durante la ocupación, los que fuimos capaces de ametrallar a los soldados extranjeros y a los traidores que los protegían, no nos ocupábamos de tu Señor Jesucristo. Teníamos otras cosas en qué pensar.

ANTONIA.– *(Niega con la cabeza.)* No, no, Isaías... En eso déjame decirte que te equivocas... Siempre hay que pensar en Nuestro Señor Jesucristo.

ISAÍAS.– *(Ríe.)* ¿Eso es todo lo que te enseñan en la iglesia?

ANTONIA.– Y rezamos. Yo rezo mucho por ti, Isaías, por la salvación de tu alma.

ISAÍAS.– *(Con una cara irónica.)* Te lo agradezco, Antonia. En serio te lo digo, te lo agradezco. *(Alguien hace ruido fuera. Es* TEO, *que llega. Entra vacilante.)*

TEO.– Me... Me he entretenido un poco con los amigos. Perdonadme.

ISAÍAS.– ¿De dónde vienes?

TEO.– Hemos estado... en la taberna. Hemos tomado unos vasos de vino. Hemos estado cantando. Yo quería venirme ya, pero me decían que me quedara. Me gastaban bromas. «¿Tienes miedo de que te riña tu padre?», me decían. Y yo me he quedado con ellos para que vieran... *(*LUISA *vuelve. Va junto a* JUAN, *que, inquieto, lía un cigarrillo, y le pasa una mano por el hombro. Observan la escena.)*

ISAÍAS.– Para que vieran ¿qué?

TEO.– Para que vieran que yo soy un hombre y que no me asusto por cualquier cosa. Así que me he quedado y hemos estado divirtiéndonos un poco. Pero yo estaba deseando venirme, padre.

ISAÍAS.– Estábamos todos sentados a la mesa; la familia reunida para la cena, como debe ser... Hasta te hemos esperado un poco... Queríamos estar todos juntos, como siempre... Sabes la importancia que tiene para nosotros esto... Lo sabes porque ésa es la educación que te he dado... Pero

tú, a esa ahora que es sagrada para nosotros, estabas en la taberna emborrachándote... Es triste.

TEO.– Padre, yo no quería ofenderos tanto.

ISAÍAS.– *(Sus ojos relampaguean.)* ¡Eso es lo malo! Que no querías ofendernos. ¡Eso es lo malo! Que hacéis las peores cosas sin querer. Si lo que hubieras querido es ofendernos y lo hubieras hecho por fastidiarnos, para que nos diéramos cuenta de tu desprecio, sería otra cosa... Esto sería una lucha y no una reprimenda paternal... Sabríamos a qué atenernos..., las cosas estarían claras... Pero estas situaciones son ridículas... Vete, vete a dormir. Déjame en paz. No quiero ni verte. Me da asco que seáis así.

TEO.– Hasta mañana.

ANTONIA.– Hasta mañana si Dios quiere, hijo mío. *(*TEO *sale.)*

ISAÍAS.– Juan, ayuda a tu madre..., acompáñala a la habitación...

ANTONIA.– Con este calor no creo que pueda dormir. Anoche no dormí nada.

ISAÍAS.– Le abres todas las ventanas, Juan.

ANTONIA.– Pero no entra nada de aire..., nada de aire... *(*JUAN *va acompañándola. Salen. Un silencio.* ISAÍAS *enciende su pipa.)*

ISAÍAS.– No deberías ser tan cruel conmigo, Luisa. Deberías respetarme más de lo que lo haces. Podríamos ser buenos amigos si tú quisieras.

LUISA.– Usted no me es simpático. No lo puedo remediar.

ISAÍAS.– Antes me has obligado a decirte delante de todos unas cosas poco agradables. He tenido que hacerlo para que ellos no sientan en mí ninguna debilidad. Estaría perdido. Pero tú sabes que no he tenido intención de ofenderte. Te lo he dicho para que ellos lo oigan; pero tú sabes que siento un gran afecto por ti.

LUISA.– No me interesa para nada su afecto.

ISAÍAS.– Eres dura conmigo..., eres muy cruel... ¿Qué te he hecho para que seas así?

LUISA.– No me ha hecho nada. No es preciso que me haga nada para que yo sienta por usted esta..., esta aversión... Le he dicho que no lo puedo remediar.

ISAÍAS.– Desde el principio, desde que Juan te trajo a la casa, he pretendido ser amigo tuyo... Pero tú me has rechazado siempre..., me pones mala cara, me huyes..., o te enfrentas conmigo delante de todos y me faltas al respeto... ¿Por qué eres así? No quieres decirlo, pero lo sé. ¿Te crees

que no lo sé? Te contaros cosas sobre mi antes de venir a la casa... Te previnieron contra mí... La mala gente... ¿Qué te dijeron?

LUISA.– Nada. Nadie me dijo nada.

ISAÍAS.– Estás mintiendo. Te dijeron que yo era un mal hombre..., que era un viejo de malas costumbres, ¿a que sí? *(Ríe.)* Que era un viejo que no se resignaba a serlo y que todavía trataba de procurarme diversiones. Te dirían que trataba de divertirme con chicas jóvenes..., que andaba detrás de las criadas y que no perdonaría ni a la mujer de mi hijo... ¿Te dijeron eso? Me conozco a la gente del pueblo... Me sé sus mañas y sus envidias de siempre... No me perdonan que esté fuerte y que tenga dinero..., el dinero que yo me he ganado con estos puños trabajando como una bestia. ¿Y qué más? ¿Qué más te han dicho? Que durante la guerra fui cruel y que hicimos barbaridades en los pueblos de la comarca... Que asaltamos trenes y pusimos bombas... Que matamos a mucha gente... ¿Y quién te ha dicho eso? Algún cobarde que se estaba en su casa mientras ocurrían todas esas cosas..., mientras los demás luchábamos por su libertad y por la dignidad que él no tenía.

LUIS.– Se equivoca. Nadie me ha hablado de usted antes de venir a esta casa.

ISAÍAS.– ¿Te crees que no sé lo que se dice en el pueblo de mí?

LUISA.– Yo nunca he hecho caso de lo que se dice en el pueblo. Yo hubiera podido llevarme bien con usted a pesar de las cosas que he podido oír en el pueblo..., de las cosas que he oído, aunque nadie me las haya dicho.

ISAÍAS.– Todos lo cuentan como si otro lo dijera. Me tienen miedo. Me atacan desde la oscuridad. Son una raza de reptiles blandos y pegajosos, una raza de cobardes.

LUISA.– Hay quienes hablan bien de usted. Hay quienes lo admiran.

ISAÍAS.– Los viejos compañeros de la resistencia, los de la partida; ya lo sé. Aquéllos fueron unos buenos días que ninguno podremos olvidar. *(*LUISA *hace un gesto de fatiga y de calor. Se desabrocha un botón de la blusa y se pasa la mano por la frente.)* Tienes mucho calor, ¿verdad?

LUISA.– Sí. Hace mucho calor. Si corriera un poco de viento... Pero así es insufrible.

ISAÍAS.– Esta casa sigue siendo un horno en el verano. No he conseguido nada rodeándola de árboles. Siento que tengas tanto calor, Luisa..., aun-

que te sienta bien... *(Se acerca a ella.)* Te sienta bien... este calor... *(*Luisa *lo ve acercarse con repugnancia. Aparece* Juan *en la puerta.)*

Juan.– Si quieres, Luisa, podemos irnos a dormir. *(*Isaías *se vuelve hacia su hijo.)*

Isaías.– ¿Ya os vais?

Luisa.– *(Se levanta.)* Sí. Mañana hay que levantarse temprano. *(Va junto a* Juan.*)*

Juan.– Buenas noches, padre.

Isaías.– Adiós, hijos. Buenas noches. *(*Luisa *y* Juan *salen.* Isaías Krappo *queda solo. Vuelve a tomar la pipa, risueño. La enciende. Va a un armarito y saca una botella de licor. Bebe. Canturrea una canción. Se desabrocha la camisa y se pasa un pañuelo por la cara. Sigue canturreando. Toma otra copa. Suenan unos golpes fuertes en la puerta de la calle.* Isaías *los escucha extrañado. Vuelven a sonar los golpes.)* ¡Andrea! ¡Ve a abrir! *(Un silencio. Entra* Andrea.*)*

Andrea.– Es un señor que pregunta por usted.

(*vid.* Editorial Hiru: http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/TEATRO-DE-ALFONSO-SASTRE/La-mordaza.htm)

# GUILLERMO TELL TIENE LOS OJOS TRISTES

# Introducción

Magda Ruggeri Marchetti
Universidad de Bolonia

Existe una estrecha relación entre la evolución del pensamiento político de Sastre y la sucesión cronológica y temática de su producción teatral, como hemos demostrado en nuestra monografía (*Il teatro di Alfonso Sastre,* Bulzoni, Roma, 1975). En la misma situamos *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (escrito en 1955 y publicado en 1962) en el período de «revuelta contra la injusticia», en cuyos dramas aflora el conflicto de un hombre que desea un cambio social y lleva así al escenario una rebelión que supera el precedente estadio metafísico para denunciar la injusticia de la sociedad. El autor mismo ha tomado conciencia de ello e intenta descubrir sus causas. Se trata de una toma de conciencia común a su generación tanto entre los poetas (Celaya, Cernuda, Crémer, Nora, José Agustín Goytisolo, etc.) como entre los narradores (Sánchez Ferlosio, Fernández Santos, Juan Goytisolo, etc.). En este período Sastre está buscando una forma de lucha no burocrática donde los caracteres humanos y personales tengan todavía su valor; él intenta conseguir el difícil equilibrio que tendría que lograr el verdadero revolucionario, que en esta obra no existe; no lo son ni Guillermo Tell, muy individualista, ni los dirigentes de la insurrección con su estéril burocratismo, ni el pueblo traumatizado por la precedente represión.

Sastre estudia aquí la posibilidad de la revolución y sus trágicas consecuencias y por esto nos presenta un mito no en forma de drama histórico, sino más bien de alegoría política: el sufrimiento del hombre frente a la opresión y a la revolución.

La fuente de todos los que han tratado esta leyenda desde 1804 es el drama de Schiller, pero Sastre es el único que ha rechazado su aspecto mara-

villoso, al imaginar que Tell mata con la flecha a su hijo. Hay algo oscuro en el alma dramática de nuestro autor que le empuja inconscientemente al sacrificio, y en el fondo no hace más que devolver a la revolución su carácter coral, doloroso y sangrante. La pieza diverge de su fuente no sólo en el episodio fundamental, sino también en la reducción de los personajes y en la economía de pulsiones psíquicas típicas del teatro sastriano, que induce a eliminar el enredo amoroso entre Rudenz y Berthe por ser ajeno a la revolución. Como siempre, las pulsiones emocionales anulan las demás y en su teatro se encuentran raras veces idilios amorosos.

Tell no tiene nada del romántico héroe de Schiller, sino que constituye una fase más evolucionada de los personajes clave creados hasta ese momento. Como Germán *(El cubo de la basura)* y Pablo *(Tierra Roja),* es otra encarnación de Sastre en el proceso dialéctico, es decir, en la duda entre la revuelta individual y la organizada. Considera los aspectos positivos y negativos de ambos tipos de lucha y reconoce a la primera el atractivo del valor humano del individuo, aunque frecuentemente estéril, y a la segunda las consecuencias concretas de la asociación, pero también el peligro de caer en el burocratismo.

Tell es un hombre justo, moderado, sencillo, hipersensible, y con su intuición percibe que ocurrirá algo, sabe que la revolución es un sacrificio siempre cruento, no puede tolerar los discursos de las organizaciones, sino que quiere actuar: «Cuentan conmigo..., pero en otro terreno. Donde yo tenga algo que hacer». No tiene confianza en el intelectual, aquí representado por Fürst, que en su papel debería ser portador de la conciencia del mundo, de su época, asumir la responsabilidad social en grado más elevado que los demás, pero se pierde fácilmente en cuestiones menores, abstractas, y su revuelta es incierta e informe. Su concepción básica de la lucha le impulsa a diferenciar entre las tareas de los intelectuales y las del proletariado: «FÜRST.– [...] Lo mío... es pensar por vosotros, compañero. Lo vuestro..., actuar por mí». El «abismo» que se abre entre ellos, subrayado por la acotación, resalta la profundidad de la ruptura entre los dos grupos. La crítica del intelectual, empezada con Javier *(Escuadra hacia la muerte),* alcanza aquí uno de sus momentos más agudos en cuanto Fürst es un cobarde: por miedo del enfrentamiento físico se doblegará, pero después, al no poder soportar la humillación, se suicidará.

Tell, al contrario, a pesar de la profunda amargura que le causa la conciencia del trágico precio de la revolución, no duda en sacrificar a su hijo. Walty es todo para él; con su muerte muere también su propia alma y se niega a dejarse

convertir en un mito. En efecto, se da cuenta de no haber sido el líder de la liberación del país, sino de haber realizado sólo algunas acciones que han propiciado, catalizado, acelerado la independencia. Sabe que no ha tenido nunca una conciencia política suficiente para saber resignarse a la pérdida del hijo que amaba profundamente. De aquí su insondable tristeza, que le acompañará para siempre.

De la misma manera en que ha vivido la injusticia en la esfera individual, vive el dolor en términos absolutos y solitarios que le ciegan, le ofuscan la visión social, el nuevo panorama de liberación que se ha producido y en el que él ha participado sacrificando su propia vida. Quiere quedarse al margen hasta separar completamente la muerte del hijo de la liberación de su tierra. Rechaza el sentido y el valor de su intervención en la independencia del país, porque realmente no luchó nunca por ello, sino que tuvo momentos de rebelión personal como hombre justo. Sobre todo no está dispuesto a celebrar la victoria con oportunistas de la última hora que siempre habían sido insolidarios o indiferentes.

Tras la muerte de Walty el padre se siente aniquilado, con la existencia vaciada por su terrible sacrificio. Se identifica con su propio hijo sufriendo una regresión infantil, la mujer asume el papel de madre y él se transforma en niño para llenar el vacío dejado por quien él mismo ha sacrificado. Toda la escena recuerda el final de *Soledad,* de Miguel de Unamuno. Los dos protagonistas ocupan el lugar de sus propios hijos para evitar a sus mujeres la frustración de la maternidad perdida, y encuentran la paz sólo en sus regazos.

Diferentes mitos emblematizan los ejes fundamentales de la acción (por ejemplo, en la primera escena el dictador ya está presente con la prisión), pero el símbolo es claro y visible en cuanto la obra es profundamente española y, para que no haya dudas, Sastre recomienda que «se huya de toda reproducción –incluso estilizada– de la arquitectura y la indumentaria de la época». Pero los agentes de la policía deben tener armas de fuego, mientras que el pueblo sólo flechas y lanzas, precisamente para evidenciar la inferioridad de medios de lucha del pueblo, inerme como lo estaba el español durante la Guerra Civil.

Los policías tienen caracteres humanos y no se muestran demasiado crueles, a diferencia de la mayoría de sus obras. En esta pieza se ridiculiza a los guardias y es muy fuerte la ironía por su obediencia ciega a la orden recibida, por su servilismo que los ha convertido en autómatas, peleles en manos del jefe. Pero aun así también son seres normales, tienen problemas familiares y económicos

(«Guardia 2.– El sueldo no me llega»), aunque su alienación ha llegado al extremo de pedir al Gobernador: «... Arroje sobre mí. No lo olvidaré nunca. Gracias». Es manifiesto el interés del autor por analizar la individualidad de los policías; probablemente no los comprendía y puede que por ello cree personajes complejos humanamente, que no son puros antagonistas, encarnaciones estilizadas del negativo absoluto.

El personaje más típicamente español, cuya función es, como en Valle Inclán, la de personaje coro, es el ciego que con sus canciones nos pone al día sobre la ferocidad de Gessler. Como los mendigos y como el hombre de la guitarra en *Muerte en el barrio,* está tomado de la realidad española. Sus fuentes están en la vida del país, pero a diferencia de los ciegos de la tradición el de Sastre está intencionalmente politizado, tiene una conciencia política y hace de su trabajo una denuncia. No tiene nada en común, como tampoco los mendigos, con el pícaro. La miseria de éstos representa la del subproletariado, ya descrita en otras obras. Se trata de exobreros víctimas de accidentes de trabajo, muy distintos de los pastores, cazadores y campesinos del drama de Schiller.

Para comprender cuán fuerte es la raíz española de esta obra es suficiente examinar el discurso del Secretario 1.º de Gessler, que es una síntesis de los discursos de los políticos de Franco, de Franco mismo y de las transmisiones radiotelevisivas españolas de la época: «... ¡Se construyen carreteras! ¡Aumenta el nivel de vida de las clases trabajadoras! ¡Hay libertad de imprenta, salvo para el error y la mentira! ¡Antes [...] el país estaba entregado al caos, a la corrupción, a la barbarie! ¡Con Gessler, paz, progreso, orden público, alegría! [...] ¡Qué alegría! ¡Qué alegría tan grande! (Se echa a llorar [...]. Solloza desgarradoramente...)». El contraste dramático en el mismo individuo entre la incitación a la alegría y los sollozos pone de manifiesto el terror represivo de que se sirve el dictador. Su propio nombre adquiere aquí una doble resonancia: evoca muy de cerca al del también general Alfredo Stroessner, que acababa de tomar el poder en Paraguay en agosto de 1954 mediante un golpe militar, en una de las más largas dictaduras de toda Latinoamérica.

En esta obra hay un personaje que raramente se encuentra en el teatro de Sastre, representante de una clase casi totalmente ausente: el pequeño burgués. Lo dibuja con breves trazos, pero hechos con mano segura, y muestran todo el desprecio del autor hacia estos sumisos e insolidarios siervos del capitalismo que ni siquiera se dan cuenta de su propia explotación. El capataz no se atreve a escuchar las verdades del Ciego, y se justifica con razones personales: «Tengo mujer, tengo hijos...». Acusado de levantar una cárcel para sus

propios hijos se disculpa diciendo: «Éste es mi oficio. Yo no sé si es una cárcel [...]. Yo no soy más que un técnico...». Precisamente esta «pilatesca» situación encierra toda la condena de Sastre de estas personas que con su silencio se convierten en corresponsables, tal vez involuntarios, pero siempre cómplices de los tiranos.

Los albañiles que construyen la cárcel son pasivos, seres sin horizontes. Los guardias, el capataz, el tabernero, todos son indiferentes al sufrimiento de los demás, acostumbrados ya a no pensar ni reaccionar, despolitizados como lo estaban en aquel momento los españoles tras tantos años de dictadura. Sastre subraya intencionalmente la falta de solidaridad, porque quiere con esta obra hacer un llamamiento al pueblo español para que despierte y no sean necesarios sacrificios como el de Tell para rebelarse. El mensaje del autor es precisamente el auspicio de que el movimiento y la toma de conciencia de las masas sean tan fuertes que no se deba pagar tan alto precio para cambiar una estructura.

Se trata, pues, de una abierta queja del comportamiento de un pueblo, cuya falta de solidaridad se puede justificar en parte por la represión sufrida («Mendigo manco.– Acuérdate de los días de persecución en aquel invierno, cuando tuvimos que refugiarnos en las montañas y nos cazaban a tiros [...]. Y además, los que fueron atrapados y ahorcados por el gobernador», p. 593-594), con referencia consciente a las matanzas que siguieron a la Guerra Civil como documentan Payne (*Los militares y la política en la España contemporánea,* Ruedo Ibérico, París, 1968, p. 362) y Fernández de Castro *(De las Cortes de Cádiz al Plan de desarrollo 1808-1966*, Ruedo Ibérico, París, 1968, pp. 226, 237, 243, 245), que dejaron a un pueblo aterrorizado y pasivo en su actitud externa y permitieron al franquismo perpetuarse durante tantos años.

Con esta obra Sastre no ha querido aportar un modelo de revolución, sino subrayar los aspectos negativos que pueden presentarse cuando no existen las condiciones objetivas para un verdadero proceso revolucionario. El drama se presenta, pues, como un testimonio sobre la realidad social, como una investigación casi policíaca de los culpables. Los diálogos transmiten a los espectadores la inquietud interior, causada por razones históricas, pero también existenciales porque exploran la psique humana y encuentran los diferentes procesos del subconsciente y de sus fenómenos más íntimos. El interés del drama se basa sobre todo en la alusión insinuante que, sin menoscabo alguno de la imagen poética, consigue intensificar la disponibilidad política, es decir, humana del espectador.

# *GUILLERMO TELL TIENE LOS OJOS TRISTES*

*(Drama en siete cuadros)*

## *Personajes*

El mendigo manco
El capataz
Los albañiles
El mendigo sentado
El ciego
El niño
El sargento
Dos guardias
Guillermo Tell
El tabernero
Una mujer vieja
Walter Fürst
Cinco hombres de Uri
Stauffacher
Dos hombres de Schwyz
Melchtal
Tres hombres de Unterwalden
El pregonero
El tambor
Hedwig, la mujer de Tell
Walty, hijo de Tell
Gessler, el gobernador
Tres secretarios (uno no habla)
Escoltas
Hombres con antorchas

UNA NOTA PARA EL DIRECTOR DE ESCENA Y EL ESCENÓGRAFO

El autor aconseja que, en el montaje de *Guillermo Tell tiene los ojos tristes,* se huya de toda reproducción –incluso estilizada– de la arquitectura y la indumentaria de la época. Este Guillermo Tell puede representarse con trajes y uniformes actuales sobre escenarios abstractos. Sin llegar a eso, puede realizarse un vestuario convencional sin referencias temporales y una arquitectura simple y funcional al servicio de la mecánica que pide el texto.

Se advertirá que los hombres de la Policía y de la escolta del gobernador van armados con armas de fuego. El pueblo opone a estas armas sus flechas y sus picas. Este contraste es deliberado. [1955.]

ESCENARIOS

Cuadro 1. La plaza de Altdorf (en Uri).
Cuadro 2. Una taberna en Altdorf.
Cuadro 3. En casa de Walter Fürst.
Cuadro 4. El mismo del cuadro 1.
Cuadro 5. La casa de Tell.
Cuadro 6. El mismo de los cuadros 1 y 4.
Cuadro 7. El mismo del cuadro 5.

Si se hace intermedio, entre los cuadros 3 y 4.

## UNA NOTA ACTUAL: «NO SÓLO ES GUILLERMO TELL»

Escribí esta obra, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes,* en 1955, año que fue para mí fecundo en escrituras y expectativas para el futuro, cuando un director de un teatro oficial me encargó una versión del *Guillermo Tell* de Schiller. Con la intención de aceptar este encargo, hice una lectura relativamente a fondo, y fue entonces, cuando, en el transcurrir de la lectura, «tropecé», digámoslo así, con la hazaña de Guillermo Tell y se me ocurrió la idea de seguir la otra lógica, según la cual el «héroe» no tiene un pulso de acero y mata a su hijo.

Éste es el núcleo que me movió a hacer este tratamiento, con la idea de que por esta vía podría escribirse una verdadera tragedia: en la muerte del hijo residiría la catástrofe y la fuente de la catarsis que el drama podría promover en los espectadores. No tengo que decir que entonces intenté también –y quizás sobre todo– hacer una obra de protesta contra la situación política asfixiante que sufríamos, con dos aspectos importantes: criticar el burocratismo en las actividades políticas de la oposición y lanzar una exclamación movilizadora en las capas populares, para que una tragedia como la de Guillermo Tell no fuera ya posible. Después de la muerte del hijo, Tell se pregunta dónde estaban quienes hubieran podido impedir que la tragedia se consumara, y que la liberación nacional y social se produjera sin tan grave sacrificio como el que nos abruma cuando el niño se desploma ensangrentado a manos de su padre.

Mi trabajo comportaba «romper» también la estampa del niño que aparece en la fábula histórica, porque era muy importante que la víctima esencial de la tragedia no fuera un personaje casi irrelevante. La escena entre

padre e hijo es, de ese modo, una real aportación al análisis de este mito. No hay que decir que la censura prohibió la obra.

Para terminar esta nota, diré que el personaje de Guillermo Tell en este tratamiento es, quizás, el portavoz de un sentimiento y de un comportamiento que no son propios de un personaje más o menos excepcional: no sólo es Guillermo Tell, sino que muchos hombres y mujeres pueden seguramente reconocer en tal personaje a otras personas conocidas y admirables y también algo o mucho de los propios sentimientos ante las situaciones de opresión de los pueblos y de las gentes.

ALFONSO SASTRE,
Hondarribia, diciembre de 1989

Entre las más notables representaciones que hasta ahora se han hecho no puedo olvidar la que hizo, marginalmente, el grupo Bululú en el Madrid de los años 60, así como una mexicana de aquellos años y otras en Cerdeña, México y Japón en años posteriores. Pero, sobre todas, las que se hicieron en Suiza (Schaffhausen) en 1998 (estreno: el 7 de agosto de aquel año) en lengua alemana.

## CUADRO PRIMERO

*La plaza de Altdorf, en el cantón de Uri. Al fondo de la plaza está en construcción un pesado y sombrío edificio, cuyo andamiaje se pierde en las alturas del escenario. Los* ALBAÑILES *trabajan en lo alto de los andamios. A un ritmo febril, una cadena de obreros traslada ladrillos al interior de la obra bajo la mirada vidriosa de un* CAPATAZ *que contempla la obra desde una pequeña altura. Se oye a lo lejos una canción monótona acompañada por una guitarra.*

*(En primer término un* MENDIGO MANCO *extiende su único brazo inútilmente. No pasa nadie. Oímos la lejana canción. Llega un* MENDIGO *que, sentado en el suelo, con los pies inútiles extendidos hacia delante, se arrastra penosamente)*

MENDIGO SENTADO.– *(Cuando llega junto al otro)* Buenos días.
MENDIGO MANCO.– Buenos días.
MENDIGO SENTADO.– ¿Me dejas que me esté aquí un rato contigo?
MENDIGO MANCO.– Bueno.
MENDIGO SENTADO.– Si cae algo, será para ti; no hay ni que decirlo.
MENDIGO MANCO.– Claro.

*(El* MENDIGO SENTADO *vacila y se decide a decir:)*

MENDIGO SENTADO.– ¿Aunque me lo dieran a mí?

MENDIGO MANCO.– Si te lo dan a ti, repartimos.

MENDIGO SENTADO.– Trato hecho. *(Se acomoda a la pared.)* Cuando hay compañerismo y uno se entiende con otro, da gusto. Cuando se ve que se tiene un amigo y que uno no te echa de donde estás y que otro no te pega y que otro ni siquiera te mira con asco, entonces se dice uno: «Merece la pena vivir».

MENDIGO MANCO.– Así es. *(Un silencio.)* ¿Qué ocurre hoy en tu puesto? ¿Por qué te has venido?

MENDIGO SENTADO.– Hacía mucho frío y además estaban rondando los guardias por allí.

*(Un silencio.)*

MENDIGO MANCO.– *(Pensativo.)* Era un buen puesto aquel... en otros tiempos.

*(El* MENDIGO SENTADO *asiente. Un silencio.)*

MENDIGO SENTADO.– En otros tiempos todo era distinto. No sé tú si te acordarás...

MENDIGO MANCO.– *(Soñador.)* Que si me acuerdo...

MENDIGO SENTADO.– Cuando yo empecé, un hombre de nuestro oficio tenía una gran consideración social.

MENDIGO MANCO.– Sí, era otra cosa.

MENDIGO SENTADO.– Había más humanidad.

MENDIGO MANCO.– *(Mueve la cabeza.)* Eran buenos tiempos.

MENDIGO SENTADO.– Ahora parece que te desprecian. Y si te dan algo, te lo dan sin mirarte.

MENDIGO MANCO.– Y ni siquiera te lo dan en la mano... Te lo tiran desde lejos como si uno fuera un apestado.

MENDIGO SENTADO.– A mí me miran las piernas con aprensión. Los niños se hablan entre ellos cuando me ven. No sé qué se dirán.

MENDIGO MANCO.– Parece como si estuviera uno de sobra. Creo que mucha gente se enfada porque no nos hemos muerto. Les da asco que existamos.

MENDIGO SENTADO.– Yo era guía de la montaña. Decían que era el mejor guía de los Alpes. Todo el mundo me quería mucho.

MENDIGO MANCO.– Yo era herrero, pero ya casi lo he olvidado.

MENDIGO SENTADO.– Cuando me dio la parálisis de las piernas, toda la gente de Unterwalden, de donde yo soy, comprendió que ya no podría volver nunca a la montaña a ganarme el pan, pero que tenía derecho a vivir. Así que me dijeron: «Te has inutilizado trabajando para la comunidad y la comunidad tiene que mantenerte desde ahora. Ven por las casas a pedir lo que necesites, que no te faltará de nada». Así me hice mendigo. Figúrate que cuando vino la parálisis estaba desesperado. Quise matarme. No sabes lo que es para un hombre de la montaña este castigo de verse así..., sin haber hecho nada que mereciera un castigo tan grande. Me ahogaba. Pero la gente fue tan buena conmigo que me hizo aceptar la vida y perdonar a Aquel que me había castigado tan ferozmente y con tanta injusticia.

MENDIGO MANCO.– Calla; estás diciendo pecados. Bendito sea Dios.

MENDIGO SENTADO.– A uno lo consideraban entonces. Podíamos perder la confianza en Dios porque siempre quedaban los compañeros. Pero luego no sé cómo han ido degenerando las cosas... Ahora ya a nadie le importa que te mueras como un perro...

MENDIGO MANCO.– Cuando yo me quedé manco, porque se me clavó un hierro en la mano, el amo de la herrería me cogió a su cargo y no me faltó nada. Pero cuando el amo murió, sus hijos, con los que yo había jugado de niño, me echaron de la casa. Ahora esto es una muerte. La gente se cruza al otro lado y vuelve la vista para no vernos.

MENDIGO SENTADO.– *(Con una repentina cólera.)* ¡Pero aquí estamos! ¡Aunque vuelvan la vista para otro lado, aquí estamos!

MENDIGO MANCO.– No te enfades, compañero.

MENDIGO SENTADO.– Si no me enfado. Es que...

*(Queda en silencio.)*

MENDIGO MANCO.– *(En voz baja.)* Y menos mal que el gobernador no ha vuelto a acordarse de nosotros.

MENDIGO SENTADO.– Sí, menos mal.

MENDIGO MANCO.– Acuérdate de los días de persecución, en aquel invierno, cuando tuvimos que refugiarnos en las montañas y nos cazaban a tiros. ¿Cuántos compañeros murieron de frío, aparte de los que mataron en las esquinas y en los descampados de las afueras?

MENDIGO SENTADO.– Fueron días muy malos. No quiero acordarme.

MENDIGO MANCO.– Y, además, los que fueron atrapados y ahorcados por el Gobernador.

MENDIGO SENTADO.– ¿A cuántos ahorcó?, que no me acuerdo.

MENDIGO MANCO.– A doce. En esta misma plaza estuvieron colgados sus pobres cuerpos. Había tres mujeres.

MENDIGO SENTADO.– Ya no me acordaba. A doce. Sí.

MENDIGO MANCO.– Si me pongo a pensar, yo me acuerdo de todos. Cierro los ojos y vuelvo a ver sus barbas, y su roña, y sus llagas, y sus trajes rotos y sucios, y sus mutilaciones. Somos una pobre humanidad, ¿eh, compañero? Nuestro mundo es un mundo en el que faltan ojos, piernas, brazos, o están inmóviles, o nos agita un temblor raro y nos dan ataques y parece que vamos a morir, y echamos espuma por la boca, o los ojos nos lagrimean y nos quedan legañas y mal sabor de boca de la noche, o todos nuestros dientes se los ha llevado la podredumbre, o no podemos mover los brazos, o tartamudeamos y no nos damos cuenta de las cosas y nos cae un hilo de baba... Yo comprendo que les dé asco de que existamos, compañero.

MENDIGO SENTADO.– Bueno. Pero nosotros no tenemos la culpa de existir. Yo tenía una hermana. Escupía sangre y tenía un tumor maligno en un pecho. Ella no tenía la culpa.

*(Mueve la cabeza tristemente. Un silencio.)*

MENDIGO MANCO.– ¿Quieres un pedazo de pan?

MENDIGO SENTADO.– Bueno.

MENDIGO MANCO.– Sácalo del zurrón y pártelo para los dos.

MENDIGO SENTADO.– Sí. *(Lo hace. Comen.)* Está bueno.

MENDIGO MANCO.– Sí. *(Comen. Un silencio.)* Por lo menos ahora estamos en paz.

MENDIGO SENTADO.– Que dure...

MENDIGO MANCO.– Claro que durará. No hacemos mal a nadie.

MENDIGO SENTADO.– ¿Qué importa eso...?

MENDIGO MANCO.– También es verdad.

MENDIGO SENTADO.– El gobernador puede enfadarse otra vez con nosotros, y entonces...

MENDIGO MANCO.– Así es.
MENDIGO SENTADO.– Puede ordenar otra caza.
MENDIGO MANCO.– Claro que puede...
MENDIGO SENTADO.– Y si lo hace nos perseguirán y no habrá nadie que se oponga.
MENDIGO MANCO.– Eso no se sabe.
MENDIGO SENTADO.– ¿Se opuso alguien la otra vez? No. Dejaron que nos mataran como a perros.
MENDIGO MANCO.– Sí que se opuso alguien.
MENDIGO SENTADO.– Guillermo Tell, que tuvo una de sus furias. ¿Y qué ocurrió? Que por poco lo asesinan a él también.
MENDIGO MANCO.– Guillermo Tell es un valiente.
MENDIGO SENTADO.– Pero no puede hacer nada. Está fichado por el gobernador. La Policía lo tiene bien vigilado. No le dejan moverse. Está acusado de ser un resistente, un patriota. Y no sólo él.
MENDIGO MANCO.– Ya lo sé.

*(Un silencio.)*

MENDIGO SENTADO.– Estoy mirando a esos trabajar. A los albañiles.
MENDIGO MANCO.– *(Los mira también. Un silencio.)* Ya debe ser la hora de comer, ¿verdad?
MENDIGO SENTADO.– Cuando el capataz dé la señal, entonces será la hora de comer para ellos.
MENDIGO MANCO.– Ya lo sé.
MENDIGO SENTADO.– A veces me pregunto en qué consiste el trabajo de ese capataz. Está ahí sin hacer nada, mirando. Casi no se mueve. Parece una parte de la piedra.
MENDIGO MANCO.– Está ahí para dar miedo. Se trabaja más cuando se tiene miedo. Para eso lo ponen ahí. Es un buen oficio y le pagan bien.
MENDIGO SENTADO.– A mí me parece un oficio cochino, pero yo no entiendo.

*(Un silencio.)*

MENDIGO MANCO.– *(Contemplando la obra.)* Va a ser muy bonita la cárcel, ¿verdad?

MENDIGO SENTADO.– *(Sombrío.)* Va a ser muy grande. Va a caber en ella todo el país. Y la estamos costruyendo nosotros mismos aunque no pongamos las piedras. ¿Sabes cómo? Con el silencio.

MENDIGO MANCO.– *(Lo observa.)* A mí me parece que tú piensas mucho, compañero... *(Una pausa. Se oye, más próxima, la monótona canción.)* ¿Y eso qué es?

MENDIGO SENTADO.– Está cantando uno. Un ciego. No se sabe de dónde ha venido. Dice que de Schwyz. Debe ser un suicida. Ha elegido esta forma de morir. Canta romances contra el gobernador. Puede que sea un loco.

*(El* CAPATAZ *toca una campana. Los* ALBAÑILES *interrumpen su trabajo y empiezan a descender de los andamios. La cadena de los ladrillos se rompe. Los* ALBAÑILES *se distribuyen en grupos y abren sus tarteras de comida. Comen ávidamente sentados en los suelos o sobre bloques de piedra, en distintos planos. Llegan a escena el* CIEGO *y el* NIÑO. *Éste lleva una guitarra. Aquél, un zurrón y, en la mano, un manojo de pequeños pliegos de papel. Se detienen en el centro de la plaza. El* NIÑO *toca la guitarra. El* CIEGO *empieza a vocear.)*

CIEGO.– *(Con una voz monótona.)* Oigan los crímenes y horrores de los cantones, las injusticias y las desventuras del país, los casos célebres de la tiranía extranjera... El ciego trae para ustedes la voz del pueblo, la voz de los heroicos patriotas. ¡Muera el imperio extranjero! ¡Oigan las canciones de un país que lucha por su libertad!

*(La gente se ha agrupado en torno suyo. El* CIEGO *comienza con una voz grave y monótona, acompañado por la guitarra del* NIÑO.*)*

Hombres, mujeres y niños,
escuchad con atención
la historia de un pobre viejo
que es historia de dolor.
Ésta es la historia de uno
que un buen día se negó

a entregar lo que tenía
al señor gobernador,
éste que se llama Gessler
y que es borracho y traidor.
Así ocurrió que una tarde
el hombre que se negó,
conduciendo un par de bueyes,
araba su campo al sol,
cuando llegó un cruel esbirro
del señor gobernador,
éste que se llama Gessler
y que es borracho y traidor.
«Traigo orden de llevarme
estos bueyes que son dos,
en pago de los tributos
de los que tú eres deudor,
y de ahora en adelante,
yo te lo juro por Dios,
tirarás tú del arado,
no los bueyes que son dos.»
Era muy fuerte el esbirro
y a los bueyes se acercó,
pero el hombre era valiente
y con un hierro pegó
en las manos del esbirro
que gritó con gran dolor,
mientras le salía sangre;
que hasta un dedo le cortó.
El hombre, con mucho susto,
hacia los montes huyó
y pudo ponerse a salvo;
de ese modo se salvó.
Y así ocurrió que una tarde,
mientras que tomaba el sol,
llegó a verlo un mensajero
de su pueblo y su cantón.

«Traigo noticias de horrores;
noticias de sangre son.»
«Dime, dime qué ha pasado.
Buen hombre, dilo por Dios.»
Estaba el hombre muy pálido;
se tocaba el corazón.
«A su padre lo cogieron
después que usted escapó.
Se lo llevaron los guardias
del señor gobernador,
éste que se llama Gessler
y que es borracho y traidor.
Pusieron sobre la tierra
dos puntas de pica al sol.
Echaron al viejo al suelo,
y entonces, quieras que no,
le obligan a hundir los ojos
con un muy fuerte empujón.
Oh, que espanto para todos.
Cuánto espanto y cuánto horror.
La sangre de aquellos ojos
todo aquel suelo regó
y los gritos del anciano
todo el mundo los oyó.
Como usted ve estas noticias
noticias de sangre son.
Dios se apiade del anciano
que ya su vista perdió.»
Al buen hombre que escuchaba
la vista se le nubló
y juró vengar al padre
para calmar su dolor.
Hombres, mujeres y niños
que habéis tenido atención,
escuchasteis la injusticia
del señor gobernador,

éste que se llama Gessler
y que es borracho y traidor.

*(Cesa la música. Hay un gran silencio. Algunos, asustados, miran a su alrededor, como temiendo que ocurra algo. El* CAPATAZ *se acerca al* CIEGO.*)*

CAPATAZ.– Márchate de aquí. Y da gracias de que te deje marchar.
CIEGO.– Aquí quieren escucharme, señor.
CAPATAZ.– O te marchas o te denuncio ahora mismo a la Policía. *(Rumores.)* ¡O te marchas o te denuncio!

*(Más rumores.)*

UN ALBAÑIL.– *(Desde un grupo.)* ¿Por qué lo va a denunciar? El ciego no hace daño a nadie.
OTRO ALBAÑIL.– Que diga otra historia.
OTRO.– Sí, que diga otra.
CIEGO.– *(Repite.)* Aquí quieren escucharme, señor.
CAPATAZ.– ¡O te largas o...! *(Alza un puño cerrado. Rumores. Abucheos a boca cerrada. El* CAPATAZ *mira a su alrededor.)* ¡Imbéciles! ¿Qué hacéis que no me ayudáis a echarlo? *(Nadie se mueve.)* Está comprometiéndonos con sus historias. Si vienen los guardias, ¿qué? Nos llevarán a la cárcel a todos por no impedir que esto ocurra. Nos está comprometiendo a todos. *(Al* CIEGO.*)* ¡Márchate ya!
CIEGO.– No.
CAPATAZ.– ¡Maldita sea! Te voy a echar a patadas.
CIEGO.– Estoy aquí para comprometerle, señor. Para comprometer a todos los que, como tú, han pactado. A los cochinos colaboracionistas como tú, señor. Vamos, hijo. Otra historia. Toca la guitarra. Oigan los crímenes y horrores de los cantones, las injusticias y desventuras del país, los casos célebres de la tiranía extranjera... El ciego trae para ustedes la voz del pueblo, la voz de los heroicos patriotas. ¡Muera el imperio extranjero! ¡Oigan las canciones de un país que lucha por su libertad!

*(El* CAPATAZ *lo coge por el cuello.)*

CAPATAZ.– ¡Cállate! ¡Cállate! ¡Te van a oír!

(*vid.* Editorial Hiru: http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/TEATRO-DE-ALFONSO-SASTRE/Guillermo-Tell-tiene-los-ojos-tristes.htm)

# EN LA RED

# Introducción

Francisco Caudet
Universidad Autónoma de Madrid

Puesto a escribir estas palabra sobre *En la red,* me vienen a la memoria los encuentros que tuve en el otoño de 1980 con Alfonso Sastre en Fuenterrabía. Allí me reuní con él cuatro días, grabando en su despacho, frente a la bahía de Txingudi. En mayo de 1982, volví a visitarle para poner al día las grabaciones y, retocar algunos detalles del manuscrito. Mi intención primordial había sido intentar dar una visión, lo más directa y personal posible, pero a la vez documentada, de la figura y de la obra de Alfonso Sastre. Esas conversaciones, que titulé *Crónica de una marginación,* las publicó Ediciones de la Torre en 1984. No creo se vendieran más de 200 ejemplares. Pero, en honor a la verdad, el libro, un fracaso editorial, ha tenido la virtud de ser ampliamente citado en los estudios sobre la obra de Alfonso y sobre el teatro español de los años del franquismo y el posfranquismo.

*En la red* (1959) hay que situarla en el momento histórico en que fue escrita y estrenada. Y también en la lucha que por un cambio en la escritura y función del teatro estaba protagonizando Alfonso en ese momento. Por ello, a la hora de ubicar *En la red* en su contexto histórico conviene recordar, por su importancia y por su inmediatez, el testimonio «Catorce años», que Alfonso publicó, en diciembre de 1959, en *Primer Acto* y la declaración del Grupo de Teatro Realista, que dio a conocer en septiembre de 1960. A la vez, *En la red* es una muestra de la praxis teatral que se halla estrechamente relacionada con reflexiones teóricas de Alfonso sobre la censura, el posibilismo y el imposibilismo, cuyos términos se vieron plasmados en el debate que mantuvo en 1960 con Antonio Buero Vallejo.

A mi pregunta sobre el juicio que en 1980 –cuando le hice la entrevista– le merecía la declaración del Grupo de Teatro Realista, me contestó:

> Fue muy, muy interesante. Fue lo más interesante quizá que yo he hecho como teatro propiamente dicho, haciendo una diferenciación entre la escritura teatral, que eso es un tema, y el teatro. En cuanto a teatro propiamente dicho, el Grupo de Teatro Realista es el momento en que yo me aproximo más al tipo de experiencias que quería hacer. Fue también una tentativa de aprovechar las condiciones del sistema teatral profesional, de darle una vuelta y hacer un experimento muy diferente a los condicionamientos del sistema. Por tanto era también una experiencia abocada, sin duda, al fracaso. Claramente, yo nunca tuve esperanza de que aquello fuera a seguir. Por un lado, porque era oponerse al sistema teatral desde dentro del sistema teatral, y por otro, porque era tomar unas posiciones radicales. Con ese teatro queríamos hacer un teatro político, de izquierda revolucionaria, o sea queríamos contribuir con ese teatro a la destrucción del fascismo, lo que ya era una pretensión bien ambiciosa, y en el plano estético queríamos hacer una investigación de las formas del realismo en el teatro. El Grupo de Teatro Realista no pretendía decir que fuera un grupo determinado que tratara de ilustrar determinadas teorías sobre el realismo, sino que era una investigación dentro del realismo y sus posibilidades. Para empezar, era una pregunta sobre qué es el realismo o qué puede ser el realismo dentro del teatro. De manera que no se trataba de una toma de partido de carácter sectario, ni siquiera en la estética del teatro. Decíamos: «Vamos a ver, vamos a investigar, formando un grupo de trabajo, un grupo de investigación, en el cual tendrán casi tanta importancia las representaciones propiamente dichas como los coloquios y los debates sobre los espectáculos». Y así se hizo.

En cuanto a la censura, cuestión que también le planteé, me dio esta respuesta:

> A la censura nos oponíamos formalmente e intensamente. Libramos una gran batalla contra la censura. En aquel momento hubo un documento, que se llamó «Documento contra la censura» y que firmó, es decir, firmamos, varios cientos de personas. Fue en el 59 o en el 60. El documento lo hicimos nosotros, con Aldecoa y otros amigos. Firmó, como digo, bastante gente. Bueno, [...] sí, la censura era algo totalmente inaguantable, invivible... En aquel momento había como un cansancio dentro de la censura, porque todavía estaba el viejo ministro de Información, que lo había sido durante todo el franquismo; todavía estaba ese ministro. Claro, era ya un Ministerio muy degradado. Ese momento de cansancio que hubo

fue aprovechado por algunas personas para tomarse algunas libertades. Ése fue el momento en que se hizo el Grupo de Teatro Realista y se estrenó, por ejemplo, *La camisa,* de Lauro Olmo... O sea que fue un año en el que se hicieron algunas cosas de cariz casi subversivo. Resulta una cosa rara. No es que hubiera una liberación, sino que nos toman la libertad de hacer cosas que un poco antes hubieran sido totalmente imposibles.

En cuanto a la polémica que en 1960 mantuvo en *Primer Acto* con Buero Vallejo sobre el posibilismo, polémica muy cercana a la escritura y estreno de *En la red,* me decía Alfonso:

Pues sí, esto fue un artículo aparecido en *Primer Acto,* en donde yo sometía a crítica dos posiciones, la posición de Buero Vallejo y la posición de Alfonso Paso, según las había observado en las manifestaciones de ellos. La posición de Alfonso Paso fue por artículos que él había publicado diciendo que había que firmar un pacto con el sistema, para después, desde dentro del sistema, atacarlo. Y la posición de Buero Vallejo, porque en una reunión con directores de teatro, a la que yo asistí en un Colegio Mayor de Madrid, atacó a las gentes que hacíamos un teatro deliberadamente imposible. Se refería evidentemente mucho a mí, y decía que había que adoptarse una postura posibilista. A esta posición de que había de hacerse un teatro posibilista y a la de Alfonso Paso de que había que firmar el pacto social –mira si después se han firmado pactos sociales–, pues yo, entonces, contesté con un pequeño artículo en *Primer Acto* que se titulaba así: «Teatro imposible y pacto social», en el que afirmaba que la firma del pacto significaba entrar en un camino irreversible, era ingresar en el conformismo, pues luego una vez firmado no había forma de romper el pacto... Ésa era la respuesta a Alfonso Paso. En cuanto a la respuesta a Buero Vallejo consistía aproximadamente en decir que no se podía hablar de un teatro posible en la medida en que la censura no tenía una estructura determinada, pues arbitraria, y que el preconizar la realización de un teatro posible, desde el punto de vista del posibilismo, podía encerrar el riesgo de la autocensura, de que nosotros le ahorráramos el trabajo a la censura al censurarnos a nosotros mismos. Yo era contrario a eso, por tanto, y defendía estar siempre explorando las fronteras de lo imposible, haciendo más bien un teatro que fuera imposible, pero posibilitando ese teatro, mediante la acción de todos. Así, ejerciendo o tratando de ejercer la libertad, por lo menos revelaríamos la estructura del mecanismo opresor, cosa que no se produciría si nosotros mismos, desde unas posiciones posibilistas, evitábamos el trabajo de la censura, interiorizando nosotros esa censura. Bueno, más o menos ése era mi pensamiento. Lo expuse en el artículo, muy breve, de *Primer Acto*. Buero Vallejo contestó

> con un largo artículo; yo creo que él se habrá avergonzado después de haber hecho un artículo así. Porque era un artículo que pretendía ser muy cruel contra mí, al indicar todos los aspectos posibilistas que había en mi teatro y cómo no correspondía a mis ideas el hecho de que yo mismo había practicado el posibilismo. Bueno, era una tesis perfectamente defendible porque yo reconozco perfectamente que *La mordaza* fue una obra que intentó ser posible después de tres obras prohibidas. De modo que eso históricamente era cierto. Lo que ya significaba cierta mala fe, cierto deseo de hacer un ataque muy hiriente, era presentar un proceso, que había sido histórico en mí, de una manera sincrónica. Pues claro, esas contradicciones que históricamente se pueden explicar por un proceso en el que haya pasado por esa y por aquella fase... Presentarlo todo en el mismo saco sincrónico era como presentar la imagen de un escritor esquizofrénico que decía una cosa y hacía otra. Eso era malo desde el punto de vista intelectual por parte suya. Además al final decía que, bueno, con eso se terminaba ya la polémica... Era un artículo larguísimo. Yo contesté a ese artículo con un artículo mío, breve también, reponiendo y explicando mis puntos de vista. Pero lo que quedó de esa polémica fue esos términos: el posibilismo, el imposibilismo. De eso trató la polémica. Yo no conservo esos textos porque he perdido mi colección de *Primer Acto*.

Cuando le recordé que en más de una ocasión había llegado a decir que tal vez estaban los dos un poco equivocados, me respondió:

> Lo he dicho y lo mantengo. ¿Equivocados?... Pero ¿qué se podía hacer? No había otra posibilidad. ¿Cuál hubiera sido la tercera posibilidad? No lo sé. En fin, equivocados en la medida en que ambos postulábamos la destrucción del sistema fascista, la liquidación del régimen franquista, y, por tanto, la expresión de nuestra libertad. Entonces, yo pienso que la equivocación de Buero Vallejo consistía en que al ejercer su trabajo desde el punto de vista posibilista se adaptó al sistema. Y adaptándose al sistema, no contribuyó demasiado a romperlo. Una historia que termina en la Real Academia de la Lengua, por lo que no me parece que sea un gran triunfo desde el punto de vista inconformista. Y, por otro lado, la posición mía, más radical, tampoco es un gran triunfo, porque ese radicalismo de mis posiciones me llevó a la inoperancia, a que mis obras no se estrenaran. Con lo cual tampoco contribuí grandemente a la libertad. O sea que, por un lado o por otro, llegábamos a que el teatro no servía para gran cosa desde el punto de vista de la subversión social a la que algunos queríamos abocar.

En cuanto a *En la red*, me corroboró que, tal como me parecía a mí, había sido un drama importante en el conjunto de su obra teatral:

Lo es para mí porque lo escribí en una situación semejante a la que los personajes viven en la obra. Entonces se estaba preparando, por parte del Partido Comunista, una jornada de protesta a escala nacional y había una gran redada. En aquellos momentos, estaban deteniendo a la gente. Está escrito, pues, en un momento en que nosotros mismos pudimos ser objeto de la detención. Pero de todos modos funcionaba siempre, por mucho que uno no quisiera, un cierto mecanismo de autodefensa que hacía que uno tomara precauciones. La obra resultó un tanto abstracta. Porque la acción se desarrolla en un país norteafricano. Hay unos árabes fantasmagóricos que no tienen mucha consistencia... Era la única forma en que yo veía que la obra pudiera representarse, haciendo algunas brumas sobre la localización. Porque, claro, la localización tendría que haber sido en Madrid durante la preparación de la jornada del año 59, pero, entonces, al hacer esa transcripción al norte de Africa, con la guerra de Argelia, más o menos, yo tomaba unas distancias que hacían irreconocible el tema desde el punto de vista de un teatro documental de nuestro momento. Y, al mismo tiempo, como testimonio sobre la guerra de Argelia tampoco era muy... No, no era ni lo uno ni lo otro. Sobre la guerra de Argelia yo había leído entonces *La Question,* de Henri Alleg, lo que fue para mí muy interesante. En *En la red* yo recogí documentos literalmente de *La Question*. Todo el relato de las torturas es el de las torturas que practicaban los franceses en Argelia. Pero quizás para un espectador francés o argelino esa obra resultaría exótica, abstracta, no la reconocerían, mientras que para nosotros, para el espectador de Madrid, resultaba africana. O sea que para los africanos resultaría madrileña, y para los madrileños, africana. Y eso era un resultado de las condiciones en las que vivíamos, que eran muy difíciles. Muchas veces, no solamente lo habrás visto en mi teatro sino en el teatro de algún otro compañero, teníamos que situar las acciones de las obras en países extraños, en medios indeterminados.

También me explicó la razón por la que él y otros solían en aquellos momentos emplear nombres extranjeros para los personajes:

Lo hacíamos para enmascarar y para que la censura no prohibiera las obras. Eso habría que tenerlo en cuenta a la hora de hacer un juicio acerca de lo que se escribió en aquellos años. Porque si no, no se entendería por qué hacíamos esas cosas tan raras. Más tarde, *En la red* se hizo en Moscú, y allí ya la acción la pusieron en Madrid. El título era *Madrid no duerme de noche.* Cuando me pidieron permiso para hacer esa transcripción dije: «Sí, porque justamente es lo que yo hubiera deseado hacer y no pude hacer en Madrid». Yo no sé cómo quedaría la obra, porque no llegué a verla, pero por lo menos la idea era buena. Muchos años después yo hice prácticamente una reescritura de *En la red,* que se llama

*Askatasuna,* obra editada en mi *Teatro político,* pero ya con todo perfectamente reconocible dentro de la lucha del País Vasco. Ahí sí está lleno de carne y de sangre auténticas, de la vida, de los debates... Ya no es una obra abstracta. Pero fíjate qué proceso tan largo hasta llegar a escribir *Askatasuna*.

*EN LA RED*

# NOTA PARA LA EDICIÓN DE HIRU (1994)

En el año 1959 escribí mucho para el teatro. En febrero terminé *Asalto nocturno,* que había empezado en septiembre del año anterior sobre un plan que ya tenía escrito desde algún tiempo antes. Claudio de la Torre, que era el director del Teatro María Guerrero, intentó estrenarla en aquel teatro, pero en el Ministerio se lo impidieron, como antes le habían impedido también estrenar otra obra mía, *Muerte en el barrio,* para la que ya había encargado los decorados y los trajes al pintor Eduardo Vicente. (En 1957 había estrenado *El cuervo,* escrita en el turbulento 56).

De mayo a junio de aquel 1959 escribí esta obra que ahora tienes en tus manos; y en aquel mismo año, desde agosto hasta septiembre, *La cornada*.

*En la red* fue mi obra del Grupo de Teatro Realista (1961). Luego se hizo, que yo recuerde ahora, en Cuba, en la DDR y, con el título *Madrid no duerme de noche* –por tanto, situando su acción en Madrid, como hubiera sido mi deseo– en Moscú. Sobre el mismo diseño argumental escribí, para la televisión sueca, *Askatasuna,* que es uno de mis *Cuatro dramas vascos* aparecidos en estas ediciones de Hiru.

Durante las representaciones de esta obra, fui detenido por la policía bajo la imputación de que en nuestro teatro se había redactado un manifiesto en el que se reclamaba la amnistía para los presos políticos. Vigilados y acosados por la Brigada Político-Social, aquel teatrito empezó a ser llamado por nuestros enemigos «la checa de Recoletos». (El local se llamaba Teatro Recoletos y estaba en el paseo del mismo nombre.) Por otro lado, el local era pequeño, y los precios, bajos, lo que era otro factor en contra de nuestra supervivencia.

Aquella breve temporada, que conté en la edición italiana de esta obra con el título *Una temporada en el infierno* –en recuerdo de y homenaje a Rimbaud– terminó, a las nueve semanas de su comienzo, con pena y con gloria.

ALFONSO SASTRE
Hondarribia, diciembre de 1993

## OTRA PEQUEÑA NOTA DEL AUTOR

Muchas veces he pensado, repensando esta obra, que a pesar de ser yo por entonces un tanto experto en los aspectos clandestinos de nuestra lucha, planteé una situación que sólo podía hacerla verosímil una extrema penuria de medios y domicilios por parte de los combatientes, pues de otro modo no se concibe que se refugien en una casa conocida por una persona que está detenida y muy probablemente sometida a tortura. ¿Tan mal estaban que no podían haberse refugiado en otra parte?

También hay un aspecto débil, creo yo, en cuanto a que el ambiente es muy indeterminado y convencional. Suponiendo que se trata de un movimiento de liberación nacional, es curioso que elijamos nuestro censo de personajes dirigentes entre los nacionales del Estado opresor. Los árabes de esta obra son personajes secundarios, y, si pensamos en la guerra de Argelia –que es lo que se piensa, aunque no se diga explícitamente en la obra–, las cosas no fueron así, aunque mi documentación partió de la experiencia de un comunista francés detenido y torturado por sus compatriotas.

José Zorrilla escribió en los últimos años de su vida sobre los disparates que había cometido en la escritura de su *Don Juan Tenorio*. Algo así he hecho yo ahora, y también hay una semejanza en que estoy escribiendo esto en las postrimerías de mi actividad en el teatro, en la literatura y en la vida.

Alfonso Sastre
Hondarribia, diciembre 1993

## UN DOCUMENTO

«J., siempre sonriendo, agitó primero ante mis ojos las pinzas en que terminaban los electrodos. Unas pinzas pequeñas de acero brillante, alargadas y dentadas. Pinzas "cocodrilos", como las llaman los obreros de las líneas telefónicas que las utilizan. Me fijó una al lóbulo de la oreja derecha, la otra a un dedo del mismo lado.

»De un golpe salté, a pesar de mis ligaduras y di un aullido con todas mis fuerzas. Ch. acababa de mandarme al cuerpo la primera descarga eléctrica. Cerca de mi oreja había surgido un prolongado resplandor y sentí en mi pecho que mi corazón galopaba. Me retorcía aullando y me ponía rígido hasta herirme, mientras las sacudidas mandadas por Ch. con la magneto en las manos se sucedían sin cesar...

»Bruscamente sentí como la mordedura salvaje de una bestia que me hubiera arrancado la carne a tirones. Siempre sonriente sobre mí, J. me había sujetado la pinza al sexo. Las sacudidas que me estremecían eran tan fuertes que las correas que me sujetaban un tobillo se saltaron. Pararon para atarlo y continuaron.»

HENRI ALLEGH
«La question»
*Les Editions de Minuit*
París, 1958

Esta obra se estrenó en el Teatro Recoletos, en Madrid, durante la primera temporada del GTR (Grupo de Teatro Realista), el día 8 de marzo de 1961, con el siguiente

REPARTO

| | |
|---|---|
| Pablo | Antonio Casas |
| Celia | Amparo Soler Leal |
| Tayeb | Antonio Queipo |
| Aïeschsa | Magda Roger |
| Hanafi | Francisco Taure |
| Leo | Agustín González |

Una patrulla de la Policía Militar:

| | |
|---|---|
| Sargento | Manuel Torremocha |
| Soldados | Antonio Cobos, Juan Luis, Manuel Muñoz y Juanjo Seoane |

Decorado Javier Clavo

Dirección
Juan Antonio Bardem

NOTA. Los seis personajes llevan trajes ligeros y claros. (Es verano.) Aunque ninguno de ellos, durante los actos primero y segundo, haga grandes comentarios sobre el calor (quizá porque todos están habituados a él), la dirección de escena cuidará de señalar los efectos del ambiente sobre ellos: gestos, movimiento, sudor. En el acto tercero el tema salta al diálogo por la aparición del viento del desierto. La dirección de escena cuenta ahí con datos suficientes para un expresivo desarrollo escénico, aunque el tema llega a caer del diálogo por la fuerza de los acontecimientos.

## ACTO PRIMERO

*Anochece.*

*Es el crepúsculo.* PABLO *–un hombre de aspecto ingenuo y sonrisa un poco burlona– está inmóvil; mira fijamente hacia el exterior: a la terraza sobre la cual ya empiezan a caer las sombras. Entra* CELIA; *es una mujer muy bonita, pero viste severamente. Va sin pintar. Trae una taza con una infusión.*

CELIA.– ¿Qué hace ahí?
PABLO.– Esperando a que anochezca.
CELIA.– No sé para qué.
PABLO.– Para salir un rato.
CELIA.– Puede ser peligroso.
PABLO.– No me verá nadie. Sé cómo hacerlo.
CELIA.– Hay que tener cuidado.
PABLO.– Ya lo sé. Saldré con la luz apagada... Me pegaré a la barandilla. Es para ver la calle, ¿sabe? Por distraerme un poco. Por respirar...
CELIA.– Tome esto. *(Le tiende la infusión.)*
PABLO.– Gracias. *(Coge la taza y bebe.)*
CELIA.– *(Se sienta. Suspira.)* Me he echado un poco en la cama. Pero no puedo descansar. He leído un rato.
PABLO.– Yo no puedo leer. Tampoco duermo desde que nos encerramos aquí. ¿Cuánto tiempo hace?
CELIA.– *(Sonríe.)* ¿Ya ha perdido la noción del tiempo?
PABLO.– Creo que hace... tres días.

CELIA.– Así es.
PABLO.– Parece mucho más tiempo. Además, hace demasiado calor. Estoy sudando. Se me caen encima... estas cuatro paredes. *(Un silencio.)*
CELIA.– Es la primera vez, ¿verdad?
PABLO.– Sí. *(Un silencio. La observa.)* Usted... ¿ya tiene experiencia?
CELIA.– *(Ligeramente.)* Bastante.
PABLO.– Entonces enséñeme a soportarlo.
CELIA.– Lo intentaré... De todos modos, tengo que rogarle que no salga.
PABLO.– ¿A la terraza?
CELIA.– Pueden verlo desde las casas de enfrente.
PABLO.– Yo tendré cuidado.
CELIA.– Es mejor no salir. Estamos... *(Sonríe.)* en un departamento deshabitado. Nadie vive aquí, ¿lo entiende?
PABLO.– *(Sonríe también)* Entonces..., ¿nosotros? *(Se seca el sudor de la frente con un pañuelo.)*
CELIA.– ¡No hay nadie!
PABLO.– ¡Es cierto! ¡Nadie! ¡Sólo... fantasmas! *(Ríen. Un silencio.)* ¿Cómo están nuestros huéspedes?
CELIA.– Ahora descansan. Les he dado un calmante. *(Un silencio.)* ¿Se siente mejor?
PABLO.– Un poco.
CELIA.– Verá cómo se acostumbra.
PABLO.– ¿Ha subido ya el portero?
CELIA.– No.
PABLO.– ¿A qué espera?
CELIA.– Él sabe cuál es el momento oportuno. Cuando todos los habitantes de la casa duerman, él subirá muy silenciosamente.
PABLO.– ¿Traerá los periódicos?
CELIA.– Claro.
PABLO.– *(Saca cigarrillos.)* ¿Quiere fumar?
CELIA.– No, gracias. *(Él enciende. Ella lo observa.)* Le preguntaría quién es usted. *(Él va a decir algo. Ella lo detiene, con un gesto.)* Pero no lo haré nunca. Es capaz de decírmelo.
PABLO.– ¿Por qué no?
CELIA.– *(Lo observa.)* Se diría que nunca ha trabajado en nuestra organización.

PABLO.– ¿Por qué?
CELIA.– Desconoce las reglas.
PABLO.– *(Sonríe ingenuamente.)* Eso creo.
CELIA.– Cuanto menos sepamos los unos de los otros, mejor. ¿Es capaz de entenderlo?
PABLO.– Creo que sí. Pero... *(Se calla.)*
CELIA.– Dígalo.
PABLO.– Me parece horrible.
CELIA.– Nadie ha dicho que no lo sea.
PABLO.– *(Parece reflexionar.)* Pienso que se nos niegan demasiadas cosas.
CELIA.– Casi todo... por ahora.
PABLO.– ¿Y hasta cuándo?
CELIA.– Hasta..., hasta ese día feliz. Ese día podremos mirarnos todos cara a cara.
PABLO.– Afortunadamente creo en ese día.
CELIA.– Todos creemos. O hacemos por creer.
PABLO.– Ese momento va a llegar muy pronto, créalo. Yo tengo motivos para decirle...
CELIA.– *(Le interrumpe.)* Así sea.
PABLO.– *(Sonríe.)* ¿Tiene miedo de que hable demasiado?
CELIA.– Mucho.
PABLO.– Miedo, ¿a qué?
CELIA.– Nunca me han..., digamos que nunca me han hecho daño. No sé hasta dónde podría llegar.
PABLO.– Yo tampoco tengo experiencia. Pero creo que podría llegar bastante lejos.
CELIA.– Nunca se sabe. Otros, tan fuertes como usted, han hablado así, y luego no pudieron soportarlo.
PABLO.– Eso es hablar de cosas tristes, ¿no le parece?
CELIA.– *(Sonríe.)* Siempre se cae en lo mismo. Perdóneme. *(*PABLO *pasea intranquilo. Ella lo mira.)* Ahora sí quisiera un cigarrillo, por favor. *(Él se detiene. Va junto a ella y se sienta a su lado. Le ofrece un cigarrillo y fuego.)* Gracias. *(Están ya en una semipenumbra.)*
PABLO.– Es... una mujer muy bonita. ¿Se puede hablar así dentro de la organización?
CELIA.– Se puede..., pero no es necesario. Gracias. *(Se levanta con cierta brusquedad y va junto al ventanal. Cierra la persiana, silenciosa,*

*cuidadosamente. En la oscuridad, en la que brillan los cigarrillos, se oye su voz.)* Encienda esa luz. *(Por la lámpara, que enciende también un aplique.)*

PABLO.– *(Un poco burlón.)* ¿No teme que se vea algo a través de las rendijas?

CELIA.– Enciéndala. *(Él lo hace. Ella enciende la lámpara que hay sobre el tablero de trabajo.)*

PABLO.– Pero no se enfade conmigo. *(La luz se enciende.* PABLO *está junto al interruptor.)* Es de noche. A estas horas los cabarés abren sus puertas. La gente empieza a divertirse. Suena música americana y corre el champán francés. ¿Quiere que demos una vuelta? Conozco un sitio interesante. Una cueva donde una mujer se desnuda de un modo muy agradable. Es un espectáculo...

CELIA.– Cállese.

PABLO.– Hago lo posible por divertirla. Bromeo. Trato de ser un compañero divertido.

CELIA.– No lo consigue.

PABLO.– Entonces le pido mil disculpas.

CELIA.– Tampoco es necesario.

PABLO.– *(La mira.)* Voy dándome cuenta de algo, Celia... Creo recordar que para mí se llama Celia. Tengo mala memoria. ¿Celia?

CELIA.– Sabe de sobra que así es.

PABLO.– Le recuerdo mi nombre: Pablo.

CELIA.– Tengo buena memoria.

PABLO.– *(En tono ligero, casi divertido.)* Me da lecciones continuamente. No sé si podré soportarlo.

CELIA.– Si no lo soporta, puede abrir la puerta y salir; márchese.

PABLO.– No crea que estoy loco.

CELIA.– Decía que va dándose cuenta de algo. ¿De qué?

PABLO.– De que le gusta esto.

CELIA.– ¿Esto? ¿A qué se refiere? ¿A estar aquí con usted?

PABLO.– De ningún modo. Eso lo va soportando, simplemente. Me refiero a... todo lo demás. La oscuridad, el misterio, pertenecer a una sociedad secreta, dedicarse a cierta actividad clandestina, por decirlo todo de una vez. Hablar con medias palabras, susurrar algo a un camarada del que sólo sabe que lo es por un detalle..., un gesto..., el modo de doblar un

periódico reaccionario... Comprobar hábilmente que nadie la ha seguido... Echar una carta comprometedora en un buzón... ¿No es cierto? Tiene algún encanto. Se experimenta, a veces, un placer indefinible. ¿Verdad? *(*Celia *no responde. Lo mira fijamente.)*

Celia.– Si me lo permite, voy a hacerle una pregunta.

Pablo.– ¿Podré contestarla?

Celia.– Yo no le haría una pregunta que usted no pudiera contestar.

Pablo.– *(Sonríe.)* ¿Quién me lo garantiza?

Celia.– Supongo que... la persona que lo dirigió hacia mí.

Pablo.– ¿Y quién me garantiza a esa persona?

Celia.– *(Un poco molesta.)* Usted sabrá.

Pablo.– Como ve, todo sería imposible si se llevaran las cosas a cierto extremo. Es lo único que quería demostrar. Nos quedaríamos todos en silencio y mirándonos recelosamente. Esto, entre camaradas, sería lamentable. Mi opinión es que un poco más de alegría no puede perturbar gran cosa... el efecto del conjunto. Por el contrario, es posible que facilitara muchas cosas. ¿No le parece?

Celia.– *(Le mira ahora con cierta simpatía.)* Es posible.

Pablo.– Vamos, pregúnteme.

Celia.– Quería... En fin, quería preguntarle cuánto tiempo hace que entró en la clandestinidad.

Pablo.– *(La mira con fingido recelo.)* Dudo si he de contestarle.

Celia.– *(Ahora sonríe.)* Hágalo sin miedo.

Pablo.– Puedo comprometerme seriamente.

Celia.– Lo olvidaré enseguida. *(Un breve silencio.)*

Pablo.– Sólo una semana.

Celia.– *(Sorprendida.)* ¿Tan poco? ¿Cómo es eso?

Pablo.– Pues así es.

Celia.– ¿Cómo fue? ¿Alguien le habló de nuestra causa? ¿Se sintió atraído hacia ella de pronto? Cuéntemelo sin citar nombres, se lo ruego.

Pablo.– Veo que no me ha entendido. Lo siento.

Celia.– ¿Qué quiere decir?

Pablo.– Hace una semana que entré en la clandestinidad; es cierto. Pero hay otras formas de luchar por la causa. ¿No las recuerda? Trabajo por ella desde hace muchos años.

Celia.– Perdóneme. Ya sé a qué se refiere.

PABLO.– He luchado durante años allá, en el desierto. Soy soldado. Nuestro ejército no es clandestino. Tiene sus cuarteles. Combatimos a la luz del sol.

CELIA.– Ya lo sé.

PABLO.– También morimos a la luz del sol. *(*CELIA *lo mira, extrañada por el acento, repentinamente patético, de las palabras de* PABLO.*)* ¿Sabe lo que hace el enemigo con los soldados nuestros que caen prisioneros?

CELIA.– He oído algo.

PABLO.– Los despedazan. Horriblemente mutilados, los exhiben en las aldeas árabes, como escarmiento. *(Entre dientes.)* Esos canallas.

CELIA.– *(Es ahora ella quien sonríe levemente.)* Está hablando de nuestros compatriotas; no lo olvide. Esos «canallas» han podido ser nuestros compañeros en el colegio.

PABLO.– Hace mucho tiempo que ya no lo son para mí. Mi pueblo es éste. Esta gente de color. Estos hombres humillados. Hace tiempo que escupí sobre la bandera de mi país.

CELIA.– Yo no he hecho nunca ese gesto de desprecio. Pienso que allí..., que allí hay un pueblo que rechaza lo que éstos hacen en su nombre.

PABLO.– Yo hablaba de la bandera. El pueblo no la tiene.

CELIA.– Puede que algún día... Y entonces sería el momento de la reconciliación. ¿Qué piensa?

PABLO.– *(Se encoge de hombros.)* Yo estoy dispuesto. *(Un silencio. Ella lo mira fijamente.)*

CELIA.– ¿Usted... era soldado?

PABLO.– Pertenecía a la guarnición. Un día maté a un cabo que estaba torturando a un indígena. Deserté y fui acogido por las gentes del desierto. Desde entonces lucho con ellos y por ellos.

CELIA.– *(Conmovida.)* Es admirable lo que me ha contado. Gracias.

PABLO.– Me prometió olvidarlo.

CELIA.– *(Tiene los ojos húmedos.)* No será posible.

(*vid.* Editorial Hiru: http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/TEATRO-DE-ALFONSO-SASTRE/En-la-red.htm)

# M.S.V. o LA SANGRE Y LA CENIZA

# Alfonso Sastre y el papel de los intelectuales

Ricard Salvat
Universidad de Barcelona

Pensamos que en *La sangre y la ceniza* Alfonso Sastre consigue, entre otras muchas cosas importantes, replantear, reactualizar el papel del intelectual. La publicación de este texto fundamental dentro de la colección *Obras escogidas* llega en un momento sociológicamente muy oportuno, como intentaremos explicar más adelante.

Miguel Servet (o Michael Servetus, 1511-1553) fue uno de los primeros hombres modernos de la Historia de España. Se adelantó, en muchísimos aspectos, a su época, pero sobre todo siempre se comportó como un intelectual, en el más moderno sentido de la palabra. Ya muy pronto se opuso al dogma de la Santísima Trinidad. Levantó, con su actitud, con su valiente ir a contracorriente, un gran escándalo en Estrasburgo. Los poderosos prohibieron la venta de sus libros. Abandonó Estrasburgo por París y allí estudió Medicina. Usaba el nombre de Michael Villanovanus. Trabajó luego como corrector de pruebas para los hermanos Trechsel. Por encargo de ellos publicó *Tratado de geografía de Tolomeo*. En 1540 se encuentra en el Delfinado de Viena, en calidad de médico del arzobispo. Se cree que fue en esta época en que descubrió la doble circulación de la sangre, o, como mínimo, la circulación pulmonar. Se dedicó al estudio de los neoplatónicos y escribió *Restitución del cristianismo,* donde llevó los presupuestos de la Reforma a sus máximas consecuencias. Exigió que la religión cristiana volviera a su estadio más primigenio. Él fue el defensor de lo que se denomina monarquismo modalístico neoplatónico, que intentaba acentuar la unidad, la llamada «monarquía» divina y afirmaba que las Tres Personas «eran meras modalidades fenoménicas de lo divino y entendía el *Logos* como idea de las

ideas y un arquetipo de todo lo finito»[1]. Entró en gran conflicto con Calvino. Fue detenido por la delación de un refugiado francés, pero pudo escapar. Luego no queda muy claro para los historiadores: quizá en un intento de venganza personal, quiso acercarse a Calvino, su gran enemigo. Tal vez para intervenir en el incómodo asunto entre Calvino y los libertinos y así poderlo denunciar. Servet fue un gran temerario y pensamos que es un acierto de Alfonso Sastre cómo va explicando esa inquietante y un poco extraña e inquietante decisión de querer ir a ponerse en la boca del lobo. En la bella dimensión dramatúrgica de Sastre, Servet se encamina a Ginebra aceptando su condición de gran héroe trágico. Pero Sastre lo presenta como un héroe de «tragedia compleja», de esa modalidad trágica que nuestro autor ha creado. En esa poderosa narración dramatúrgica que es *M.S.V.* asistimos a todo el camino de vaivenes, de oposición a los poderosos, de saber tener siempre una gran generosidad, como queda en evidencia en el bello cuadro VI titulado «La peste». Pero al final Servet se enfrenta a la Muerte, a la terrible muerte de ser quemado vivo. Un bello y terrible final.

Como afirmaba muy acertadamente Eric Bentley en el prólogo a la versión americana de Charles Laughton del *Galileo* de Bertolt Brecht: «Fuera lo que fuese lo que Brecht pensaba que hacía, lo que los buenos dramaturgos siempre hacen ya fue intuido por Aristóteles y confirmado por Lessing. Cuando Aristóteles afirmó que la Tragedia era más filosófica que la Historia, estaba señalando que el drama sigue una lógica diferente a los hechos reales. La Historia puede ser (o puede parecer) caótica y sin sentido. El drama no. La verdad puede ser más extraña que la ficción: pero no se muestra tan ordenada. O como Pirandello planteó el tema: la verdad no tiene que ser verosímil. Pero la ficción sí. Los hechos de la vida de Juana de Arco, tal como los documentos históricos nos los relatan, no parecieron lo suficientemente verosímiles o interesantes para Bernard Shaw, dado que la Juana histórica fue víctima de las maquinaciones de un vulgar político (el histórico Cauchon). La historia se convierte en creíble e interesante con la sustitución de este Cauchon por un personaje inventado que se puede oponer a Juana como principio»[2].

---

[1] Miegge, G., «Miguel Servet», en *Diccionario de autores,* Tomo V, Hora S.A., Barcelona 1992, págs. 2558-2559.

[2] Brecht, Bertolt: *Galileo,* vrsión inglesa por Charles Laughton, (ed. Eric Bentley), Grove Press inc, Nueva York, 1966, pág. 11 de la Introducción.

Realmente la biografía de Servet tal como nos ha llegado no puede ser más caótica, ni más zigzagueante, y nos lo resulta en varios sentidos. El gran acierto de Sastre en *La sangre y la ceniza* es seguir una lógica implacable y muy coherente que nos muestra de manera muy convincente la grandeza y las muchas contradicciones del gran aragonés.

Sastre ha hablado en relación con su teatro de «tragedia compleja». Es una forma neotrágica que busca superar la llamada tragedia simple o aristotélica. Alfonso Sastre como B. Brecht se opusieron, con gran fuerza, al gran legado aristotélico que tanto ha condicionado y no siempre para bien la tradición dramática de Occidente. Como es sabido, la obsesión de Brecht fue la negación, a todos los niveles, de la Tragedia y muy especialmente en la dimensión de alta valoración del Destino. Sastre intenta ir más allá que Brecht y, a la vez, intenta superar el llamado nihilismo de la vanguardia, la dimensión tan cara a Samuel Beckett, y las aportaciones del esperpento. Sastre da gran importancia a los elementos irrisorios del ser humano»[3].

Servet no es mostrado en toda su grandeza y en toda su dimensión irrisoria. Lo vemos sollozar y medio llorar, y afirmar: «*(Medio llorando aún.)* Prefiero ser una rata viva que un hombre ardiendo; pero es la pura verdad lo que les digo, por increíble que parezca»[4]. A los terribles insultos que recibe por parte de Ory: «¡Rabioso iconoclasta! ¡Miserable! ¡Hijo de Satanás! ¡Destructor de templos! ¡Pisoteador de hisopos! ¡Derramador de agua bendita! *Vade retro*»,. Miguel contesta: «Nunca hice tal cosa, ni destruir, ni pisar, ni derramar, Miseñor, sino pensar, luchar, huir. Ésa es mi vida»[5]. Espléndida definición o configuración de su admirable aventura humana.

---

[3] Gómez García, Manuel: *Diccionario Akal de Teatro,* Madrid, 1997, págs. 761 y 842. Véase cómo Sastre define la tragedia compleja: «No me resigno –declaraba en 1985– a los géneros tradicionales y menos a su incomunicación entre sí. La tragedia y la comedia clásica lo están, y de hecho algunos autores españoles del XVII se rebelaron ya contra esa situación, trataron de modificarla, y así nació la tragicomedia. De ese mismo descontento de los géneros surgen también propuestas como el esperpento de Valle o el grotesco de Pirandello. En mi caso en concreto la restauración de la tragedia como modelo clásico hizo crisis en *El banquete,* y desde entonces ensayo un teatro serio, sí, pero que incorpore los elementos irrisorios del ser humano».

[4] Sastre, Alfonso: *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza*, Hiru, Hondarribia, 2006, pág. 126.

[5] Ibídem, pág. 133.

Pensamos que es muy oportuna y generosa la gran reivindicación que Alfonso Sastre hace de la figura del gran Miguel Servet. No sólo le dedica una tragicomedia admirable, sino que escribe asimismo una biografía muy rigurosa titulada *Flores rojas para Miguel Servet*. Ha sido un valiente acto de justicia. Si este país fuera el país verdaderamente democrático que no acaba de ser, esta biografía debería ser de lectura obligatoria en nuestros institutos, al igual que el texto dramático debería estar en el repertorio de nuestros teatros nacionales o subvencionados. Pero ya sabemos que no es así. De hecho treinta y un años después de acabada la dictadura no tenemos aun verdaderos teatros nacionales. Siguen funcionando como en el franquismo, o sea que son compañías pagadas con dinero público pero que actúan como compañías privadas, y con los condicionantes comerciales que pesan sobre la empresa privada. En estos treinta y un años se ha ladeado y ninguneado aún más a Alfonso Sastre de lo que estuvo en el período de la dictadura. Resulta inaceptable que esta maravillosa realidad escénica que es *M.S.V.* no haya sido representada con todos los honores en un teatro público. Es un texto que necesita de una gran producción, y de una voluntad colectiva de reivindicar al «malvado español», como algunos le llamaban en su época. Habría que considerar las abundantes versiones teatrales y fílmicas de las aventuras humanas de Galileo Galilei y Giordano Bruno, y todo lo que Italia ha hecho para recuperar a estos grandes personajes de la historia. Aquí no se ha hecho prácticamente nada, y por eso la doble tarea de Alfonso Sastre resulta más admirable. Queremos recordar la muy interesante versión que la Compañía El Búho, de Madrid, con puesta en escena de Juan Margallo hizo y que se estrenó en una versión reducida en la Sala Villarroel de Barcelona. El Búho llevó la obra por toda España y en gira por América del Sur. En 1990, El Galpón, de Montevideo, la estrenó con dirección de Ruben Yáñez. José María Forqué hizo una serie de ocho episodios de una hora basada en este texto para Televisión Española. Forqué mantuvo el título del texto dramático. Conviene recordar que todas estas empresas obtuvieron buen éxito de público.

Había que hacer de una vez por todas la reivindicación del gran médico e intelectual aragonés, y Alfonso Sastre lo ha hecho. Como nuestro autor señala: «Lo que menos se encuentra por ahí, sobre este doctor de nuestros pecados, son crónicas "objetivas", y nada hay, que uno sepa, que se corresponda de algún modo con el método de una verdadera ciencia histórica. Lo

primero, porque andan todavía –¡y ya han pasado siglos!– revueltas las aguas en torno a tan lamentable caso como fue el martirio de este "malvado español", que así llegaron a nombrarlo. Lo segundo, probablemente, porque el asunto aparece nimbado de un carácter muy "excepcional", por la índole misma de la persona: genial para unos, genialoide para otros y, simplemente, "un poco más loco que el promedio de sus contemporáneos" para alguno. No tipifica –se quiere decir– este duelo de Servet con su tiempo el conflicto entre la fe o la religión por un lado y la razón o la ciencia por otro, como es en los casos –esos mejor explorados– de un Galileo o de un Giordano Bruno. Remite a tal cosa, pero sin "tipificar", como queda dicho, ese conflicto. ¿Queda explicada, por ello, la falta de exploradores "dialécticos" en torno al caso?»[6].

Uno de los pocos intelectuales, en el sentido zoliano del término, que tenemos en el Estado español habla, defiende y reivindica a uno de los grandes intelectuales de nuestra historia.

En este momento el texto que nos ocupa adquiere una especial dimensión. En el Reino Unido recientemente se ha renovado la polémica sobre la condición del intelectual, término que pudo surgir gracias a la carta *J'accuse* que Emile Zola dirigió a Felix Faure, presidente de la República, y que se publicó el 13 de enero de 1898, con ocasión del llamado «Affaire Dreyfuss», en *L'aurore*. A partir de entonces, como escribiría Agnès Catherine Poirier en *The Guardian*[7], «los escritores y los artistas han comprendido desde entonces que era su deber poner en cuestión el orden establecido. No formaban parte de una *intelligentsia* o de una élite por sí mismos, sino que quedaban *à part,* a las afueras de la *cité,* objetividad obliga.

«En Gran Bretaña, las gentes se creen obligadas a excusarse si tienen algo inteligente que decir cuando los periodistas extranjeros buscan intelectuales para comentar un acontecimiento o una tendencia sociocultural, para proponer una síntesis o establecer puentes entre diferentes disciplinas, se encuentran frente a un muro».

El artículo de Agnès Catherine Poirier, visto como otro de Timothy Ganton Ash titulado «Qué es un intelectual. El pensamiento, una manía francesa»[8], y

---

[6] Sastre, Alfonso: *Flores rojas para Miguel Servet,* Hiru Narrativa, Hondarribia, 1997.

[7] Agnès Catherine Porier, *Experts plutot que penseurs,* Courier International, París, 24-31 de mayo, pág. 53.

[8] Timothy Garton Ash, *La pensée, une manie française,* Courier International, ibídem, págs. 52-53.

«De Zola a BHL un modelo tan apasionante como rechazable»[9], de Michael Saler, publicado en *The Times,* responden a una polémica que surgió porque en octubre de 2005 la revista mensual *Prospect* hizo una encuesta entre sus lectores para designar los diez grandes intelectuales mundiales. Éstos fueron los elegidos: Noam Chomsky, Umberto Eco, Richard Dawkins, Vaclav Havel, Christopher Hitchens, Paul Krugman, Jürgen Habermas, Amartya Sen, Jared Diamond y Salman Rushdie. Como se puede ver, no figura ningún nombre francés, y es muy revelador que Harold Pinter tampoco esté en la lista. Ese Harold Pinter al que Alfonso Sastre ha homenajeado en su condición de intelectual en la revista *Artez*[10]. No olvidemos que Sastre, mucho antes que la revista *Prospect,* escribió un ensayo de gran categoría sobre *La batalla de los intelectuales*[11].

Creemos que estos tres libros a que nos hemos referido constituyen en el fondo un todo y una de las más importantes aportaciones que se han hecho durante la segunda mitad del siglo XX y los seis primeros años de este siglo al pensamiento del Estado español.

Recordemos, para acabar, unas consideraciones que hace Sastre en su ensayo sobre los intelectuales. Citando a su admirado Chomsky, insiste, por intelectual interpuesto, en que «la responsabilidad de los intelectuales consiste en decir la verdad y en denunciar la mentira». Luego se refiere a Chomsky y al elogio que éste hizo del senador Fullbright, «que en un artículo se había referido a lo deseable que era que en las universidades norteamericanas se creara un "contrapeso" al "complejo militar-industrial", mientras que, en la realidad, "en vez de ello, [las Universidades] se han unido a ese bloque, aumentando enormemente su poder y su influencia". Los científicos sociales «se habían convertido, en lugar de ser críticos responsables del gobierno, en los agentes de esa política».

Si las universidades no cumplen ese valor de contrapeso, y la verdad es que no lo hacen, nos queda, como única salida para defender la verdad, el teatro. Nuestro teatro debe recuperar la dimensión que tuvo en los grandes

---

[9] Michael Saler, *De Zola a BHL, un modèle aussi attirant que repoussant*, Courier International, ibídem, pág. 52.

[10] Sastre, Alfonso: «Pinter 1», sección El rincón del No, *Artez* 104, 12, 2005, pág. 7, «Pinter 2», ibídem, *1/2006,* pág. 7 y «Pinter 3», ibídem, 2/2006, pág. 7.

[11] Sastre, Alfonso: *La batalla de los intelectuales: nuevo discurso de las armas y las letras. Los intelectuales y la utopía. Los intelectuales y la patria.* Editorial Hiru, Hondarribia, 2004.

momentos de su trayectoria, o sea, ser expresión de un pensamiento en segundo grado, una revisión crítica de la historia, y un desenmascaramiento de la historia oficial.

Por todas estas razones es urgente que nuestro mundo del espectáculo recupere *M.S.V.* en una versión que sea lo más completa posible, para que todos nos veamos obligados a reflexionar sobre la historia pasada y la presente. Esperemos que sea así y muy pronto.

# *M.S.V. o LA SANGRE Y LA CENIZA*

# NOTA DE 1998

Esta obra y *El banquete* las escribí en 1965. Fue el ápice –o, más bien, el paradigma– del experimento que llamé *tragedia compleja*. Decididamente había emprendido un nuevo camino en cuanto al uso dramático del lenguaje. M.S.V. fue prohibida por la censura de libros en julio de aquel año, y no pude incluirla en el tomo I (único que se publicó) de las *Obras completas* de Aguilar.

Aquel año escribí un «Prólogo de cuatro perras» para una edición de Brecht y una elegía a Françoise Spira, la actriz que había estrenado *Ana Kleiber* en París, y a la que yo admiraba y quería.

Aquel año publiqué *El paralelo 38, Anatomía del realismo* y *Tres dramas españoles,* y muchos artículos, como uno que hizo alguna pupa sobre «Los comisarios secretos»; y en Portugal apareció *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*.

Aquel año se estrenó *Ana Kleiber* en Nueva York, en versión de Leonard Pronko, y *La cornada* en la Televisión Italiana.

Aquel año el consulado norteamericano en Madrid me negó el visado para los EE.UU. Y no pude dar un curso sobre Valle Inclán en la Pennsylvania State University.

Aquel año se celebró el VII Congreso (clandestino, en Francia) del Partido Comunista de España, y en él fui cooptado (así se dice) como miembro de su comité central. Al Congreso siguiente, que no recuerdo en qué año se celebró, ya no fui invitado, y después se me comunicó que en él «no había sido reelegido». En realidad había sido expulsado.

*La sangre y la ceniza* fue estrenada, en una versión reducida, después

de la muerte de Franco, por El Búho de Madrid, bajo la dirección de Juan Margallo. Por cierto, la noche del estreno en Barcelona, en la Sala Villarroel, los fascistas pusieron una bomba en el teatro, a pesar de lo cual el estreno se realizó.

El Búho hizo una gira con esta obra por España y por América Latina. El Galpón de Montevideo la estrenó mucho más tarde (1990), bajo la dirección de Rubén Yáñez y con Juan Gentile en el protagonista.

Para Televisión Española, José María Forqué hizo una serie de ocho episodios de una hora, basada en esta obra y con su mismo título. Hermógenes Sainz trabajó con mucho talento en el guión. Ambos han muerto hoy, y yo recuerdo con mucha melancolía el viaje que hicimos juntos para localizar los exteriores. Esto fue en 1987, y recuerdo que nos reunimos en Zaragoza, y después fuimos a Huesca, y a su provincia, el Castillo de Loarre y el Monasterio de San Juan de La Peña. Durante nueve días fuimos a: Villanueva de Sigena –el pueblo en el que nació Servet–, Gerona, Pals, Montpellier, Avignon, Vienne, Lyon, Annemasse, Toulouse y Tarbes.

Durante aquel viaje tuve la idea de hacer un relato, que es una de las mejores cosas que he hecho y que va incluido en mis *Historias de California.* Los episodios de aquella serie –que quedó muy bien– se titulan así: *Tempestad sobre Europa, Judíos, moros y cristianos, El hermano perdido, Entre París y Lyón, El corazón y las estrellas, Un caballero andante, La batalla del Cielo* y *Pasión y muerte.*

Sobre la misma, apasionante, figura, escribí así mismo una biografía titulada *Flores rojas para Miguel Servet,* que ya se ha reeditado en esta Casa Editorial. La idea de Servet como una especie de anti-Galileo todavía hoy merece la pena de ser discutida, y yo planteé entonces esa cuestión; pero también me serví de la historia de Servet a modo de parábola para tratar los problemas de la libertad de expresión, concretamente, durante el franquismo, y ello de modo bastante desenfadado. Por ejemplo, en la obra se habla de un abate Ortiz, a modo de frailazo opresor, lo cual resulta significativo si se tiene en cuenta que el jefe del departamento de teatro por aquel entonces –de quien dependía la censura teatral– se llamaba José María Ortiz. Era imprudente hacerlo así, pero también era divertido.

ALFONSO SASTRE
Hondarribia, 16 febrero de 1998

# NOTAS DEL AUTOR

## Nota 1

Habiendo reivindicado muchas veces los fueros de la tragedia –y ello frente a la antitragedia de Brecht y al «esperpento» y sus formas; o, mejor, «junto a» Brecht y al esperpento: por la reclamación de «un sitio», en nuestro mundo, para lo trágico entre las demás expresiones teatrales–, podría parecer que escribir ahora algo que yo llamo una «tragicomedia» significa una reconsideración de mis disposiciones y un ensayo para el cultivo de un género que no entraba en mi proyecto literario, aun admirador como siempre me he mostrado de la tragicomedia y el «esperpento». ¿Me pongo, pues, a desoír una exigencia social que yo mismo he formulado: la de la presencia de lo trágico en un mundo teatral caracterizado por la presencia absorbente del «bulevar», el «music-hall», la comedia indiferente y la tragicomedia nihilista (Beckett) o socialista (Brecht)? No se trata de eso en este caso, sino de buscar un cierto modo trágico que pudiera asumir y, de alguna manera, superar, las experiencias del teatro moderno. Ya he dicho otras veces que, en mi opinión, la tarea que hoy se ofrece al cuidado de los autores inconformes no consiste en reafirmar los postulados dramáticos prebrechtianos ni en aceptar acríticamente el magisterio de Brecht (ni, por supuesto, disolvernos en una «vanguardia» nihilizadora de la totalidad), sino en postular y practicar la negación (dialéctica) de la negación brechtiana de la tragedia que Brecht llamaba «aristotélica» y ello, como digo, tanto en el campo teórico –estética del teatro– como en el de la praxis teatral. Ésta sería quizás el teatro «nuevo».

El mío, desde luego, no presenta, al menos hasta ahora, ninguna respuesta práctica a esta cuestión. Yo me he movido experimentalmente durante estos

años, sin conseguir, por cierto, ningún hallazgo notable de más alta catadura, en el simple sentido de buscar un drama «libre»: liberado de apriorismos formales. Por lo demás, el experimento más «avanzado» que he querido realizar no se ha «cumplido» de modo suficiente, al no haber sido representada la obra, al menos en las debidas condiciones. Hablo de *Asalto nocturno,* que, por otra parte, no es más que un intento de incrustar críticamente en una tragedia contada «al revés», desde la catástrofe hasta el «pecado» original, elementos de la diversión (alienación) cotidiana –el «music-hall»– y de la información periodística; de modo que la tragedia resultara envolvente del conjunto y no al revés, como en el esperpento beckettiano (o valleinclanesco) y el teatro brechtiano. Las otras dos obras donde se apunta, tímidamente, en semejante sentido, son *Guillermo Tell tiene los ojos tristes,* y ello porque ya no es una tragedia simple y estricta en la medida en que introduje en ella un elemento esperpéntico (el tirano y sus ayudantes, policías, etc., no son «serios» como lo son en el *Guillermo Tell* de Schiller, sino que se toman, diríamos, un poco «a broma»; lo que no hace cómica, sino incluso más que opresiva, la situación) y *Oficio de tinieblas,* donde el personaje de Ismene incorpora a la situación trágica un desenfado grotesco, expresado en un lenguaje que ya no tiene la pulcritud convencional del lenguaje tan «económico» empleado por mí en el común de mis obras anteriores.

Hoy –he aquí la cuestión– trato de ir más allá y no, como podría parecer, de «regresar» a lo tragicómico tradicional o nuevo. Pienso en lo que podríamos llamar, frente a la tragedia pura o «simple», una forma neotrágica que podría definirse como una «tragedia compleja». (La complejidad de la presente obra es también «formal», pero no tiene por qué serlo.) Para ello, sobre un material tradicionalmente trágico y «serio» (un proceso «histórico» que termina en la hoguera), trato hoy de constituir lo que llamo irónicamente una tragicomedia, y creo que es, en verdad, una tragedia verdadera. El elemento esperpéntico no queda, en esta obra, incrustado o incorporado, sino «disuelto» en ella –con una intención distanciadora, desmixtificadora–. El resultado, ¿no será como digo, una tragedia verdadera? La respuesta han de darla los «verificantes», los públicos.

¿Será ésta una forma de «recibir» en la Tragedia lo que yo he llamado en otra parte (y considerado deseable) «el fuego nihilizador de la vanguardia», y de presentar este «género» en un modo distanciado, crítico, actual (es

decir, liberado de la imagen inmovilizadora clásica de lo irremediable)? Es lo que hoy me pregunto al escribir como lo hago una historia que parece reclamar un tratamiento de «tragedia griega».

ALFONSO SASTRE
Madrid, 22 de Febrero de 1965

**Nota 2**

Que yo conozca, existe un solo tratamiento teatral anterior del tema Servet: *La muerte en los labios,* de José Echegaray. Yo he escrito, aparte la presente obra, una biografía literaria con el título: *Flores rojas para Miguel Servet.*

**Nota 3**

Quisiera también, pero no en seguida (pues mi próximo trabajo lo pienso en esta línea de «tragedia compleja» sobre un tema «muy contemporáneo»: la fabricación cinematográfica de pornografía; y su título será *El banquete*) hacer una experiencia propiamente tragicómica. Consistirá, si llego a hacerla, en una trilogía de episodios nacionales: *El verdugo español* (sobre la Cuba colonial), *El monstruo marxista* (sobre la guerra española) y *El censor melancólico* (sobre la posguerra).

Vaya lo dicho como un simple proyecto.

**Nota 4**

En esta obra hay varios deliberados galicismos. Ruego que sean respetados.

El director de escena queda, sin embargo, en libertad de reducir el texto sobre todo en los sectores documentales, «históricos»; de acoplar personajes, etc. Hay muchas posibilidades de «doblaje» y reducción del elenco.

***Personajes***

Frellon, editor
Miguel, médico
Daniel, discípulo
El doctor Sanguino
Juan el anabaptista
Sebastián Castellion, intelectual
Un carcelero
Un viejo penitente
Baltasar, impresor
Benito (mismo actor que Daniel)
El comisario de Viena
y de Ginebra (el mismo actor)
Un agente
Maugiron, alto dignatario de Viena
El cardenal Tournon
El pregonero y ujier
El ejecutor de Viena
y verdugo de Ginebra (mismo actor)
Rosa, hotelera
Otro agente
Calvino, ministro del Señor
Criado (una frase)
Perrin, miembro del Consejo
El sargento
Centinela 1
Farel, ministro del Señor
Curioso 1
Curioso 2
Un rapsoda
Un gitano recitador
Un cantaor
Un manifestante (una frase)

*Figuración*

Soldados nazis
Anabaptistas
Enfermos
Oficiales del Santo Oficio
Altos funcionarios
Curiosos
Policías y policías
Dos centinelas
Cuatro encapuchados

La figuración puede «doblar» en la mayor parte de los casos.

Liberales de la oposición
X
Y
Z
J
K
M

# TABLA DE CUADROS

## PRIMERA PARTE


Prólogo. En el que algunas gentes de uniforme, sin muchas explicaciones, destruyen una estatua.

Cuadro I. Encuentro de un intelectual y un editor, y de la plática que tuvieron.

Cuadro II. Del Dr. Miguel de Villanueva y sus extrañas opiniones.

Cuadro III. Obra de sangre.

Cuadro IV. «¡Viva el reparto de la riqueza! ¡Viva el bautismo de los adultos! ¡Muera la bautización de los párvulos!»

Cuadro V. Tertulia intelectual imaginaria, y que Miguel hizo las maletas.

Cuadro VI. La peste.

Cuadro VII. M.S.V.

Cuadro VIII. Proceso a la Herejía.


## SEGUNDA PARTE


Cuadro I. Camino de Ginebra y triste despedida.

Cuadro II. En la Posada de la Rosa.

Cuadro III. El principio del fin.

Cuadro IV. De cómo fue recibido Miguel por la Policía ginebrina y de su herida dignidad.

Cuadro V. Viaje a la noche en forma de monólogo con lo desconocido.

## TERCERA PARTE

CUADRO I. Pasión de Miguel Servet según algunos documentos.
CUADRO II. Por el Honor de Dios, la última pena.
CUADRO III. Penúltimos diálogos y tristes expresiones.
CUADRO IV. El matadero.
EPÍLOGO. En el que habla Sebastián de Castellion; y con ello la tragicomedia se termina.

*Dejemos las cosas en su sitio;*
*no como estaban.*

ALFONSO SASTRE
*La sangre y la ceniza*

# PRIMERA PARTE

## PRÓLOGO

### En el que algunas gentes de uniforme, sin muchas explicaciones, destruyen una estatua

*Un himno nazi.*

SOLDADOS *ayudados de unas cuerdas, derriban una estatua de* MIGUEL SERVET.

*Grandes risas que se van disolviendo, hasta quedar la risa de un hombre solo, cada vez más tenue.*

*Por fin, no se oye nada y la oscuridad se hace sobre la escena.*

*(En una pantalla se proyecta el siguiente letrero:)*

La estatua era de bronce. Los ocupantes, solícitos, la fundieron para contribuir a hacer cañones y así guardar el orden público.

*(Música concreta que cesa bruscamente. Luz para el Cuadro I.)*

## CUADRO I

### Encuentro de un intelectual y un editor, y de la plática que tuvieron

*La librería de* Frellon *en Lyón. Iluminación suave y por puntos: una esfera armilar, pilas de libros y otros objetos. El viejo librero trabaja ante una mesa. Suenan golpes en la puerta, que él no parece oír. De pronto, los golpes suenan muy fuertes, y entonces lo sobresaltan. Se levanta y acude murmurando: «Ya va, ya va; coña». Abre la puerta. Al otro lado hay una figura que viste ropa negra. Es un hombre desgarbado y pálido. Cuando ande, nos daremos cuenta de que cojea y que le cuesta un gran esfuerzo caminar: contrae la cara como si sintiera un agudo dolor al moverse; renquea un poco.* Frellon *lo mira casi hoscamente y dice con ánimo de cerrarle la puerta:*

Frellon.– ¿Qué quiere? La librería está cerrada a estas alturas de la noche.

Miguel.– Yo no es a la librería donde llamo. No ando a la busca de ningún libro ni cosa parecida.

Frellon.– ¿Sino entonces?

Miguel.– A la del mero señor Frellon, el propietario, si tiene la bondad de recibirme.

Frellon.– ¿Éstas son horas de visitas? ¿Son horas éstas de llamar en una casa? Perdone, hermano, por favor, y vuelva mañana, si lo desea, a alguna hora más amena.

*(Va a cerrar la puerta, pero el otro se lo impide con el pie.)*

Miguel.– Sepa que soy gente del oficio.

FRELLON.– *(Con la puerta medio cerrada, receloso habla por la rendija.)* Dígame lo que quiere.

MIGUEL.– No puedo, en estas condiciones. No entrecierre la puerta, por cortesía. *(*FRELLON *la abre un poquito más.)* Ni la entreabra tampoco, sino ábrasela francamente a un seguro servidor.

FRELLON.– Sepa, señor, y usted disculpe, que hay muchos asaltos por las noches, y tantos robos y crímenes que anda la brigada de investigación criminal revuelta. Suelte ya su recado y márchese.

MIGUEL.– Mi recado es de hablar con alguna amplitud y es también, por lo que le decía del oficio, recado de escribir. ¿Es usted el señor Frellon en persona, o hablo con un sirviente?

FRELLON.– *(Un poco dolido.)* No, no; soy yo mismo esa persona de su interés. Así que cuente, cuente, si no puede esperar hasta mañana.

MIGUEL.– ¡Dios mío de mi alma! No lo tome a mucha exigencia por mi parte, pero me hielo aquí con lo que está cayendo en esta noche tan despejada. Hágame entrar de una vez en esa hermosa sala, junto a la lumbre, o pereceré aquí de una mala pulmonía, o afección de riñones, que ya me están doliendo de estar tanto rato en esta postura tan poco natural.

FRELLON.– Está bien, está bien: pase, tozudo de todos los diablos, y discúlpeme, por favor, mi inadvertencia.

MIGUEL.– *(Pasando.)* Gracias. Esto ya es otra cosa.

FRELLON.– Siéntese ahí, si quiere.

MIGUEL.– ¿Cómo no? Es lo que estaba deseando. *(Lo hace.)*

FRELLON.– Yo tengo costumbre de hacerlo en esta silla. *(Lo hace frente a* MIGUEL.*)* Así podremos conversar más cómodamente y mirarnos las caras, que es como a mí me gusta, aunque la mía, tan envejecida por la edad y los grandísimos disgustos, no sea cosa muy grata de mirar.

MIGUEL.– Por el contrario yo la encuentro, con perdón, lozana y de buen ver.

FRELLON.– Añadiré entonces lo de amable a aquello que dije de tozudo, y conste que lo hice sin intenciones de molestar. Bueno, si le parece, haga el favor de presentarse. Perdone, pero, aun siendo como dice del oficio, no tengo el gusto de conocerle, a no ser que, si alguna vez lo conocí, lo haya olvidado; lo que no sería extraño con los achaques de la vejez, pues sepa, aquí donde me ve, que he cumplido ya los cincuenta, y son ya varios los instrumentos y los órganos que me fallan.

MIGUEL.– No se preocupe por este caso de memoria. Es la primera vez que me ve, y yo a usted lo mismo, de modo que, ¿cómo iba a recordarme? Me llamo Miguel de Villanueva y soy de España, aunque hace tiempo que dejé aquellas tierras.

FRELLON.– *(Se rasca la cabeza.)* El nombre, a decir verdad, no me es desconocido, pero tampoco lo contrario. Esto sí que es defecto de mi pobre memoria.

MIGUEL.– Esperaba que, al menos, le sonara, en beneficio de mi situación general, y de mi estómago.

FRELLON.– ¿Qué disparate dice? ¿Qué tiene que ver su estómago con mi persona? ¿No será un señor médico lo que usted busca entonces?

MIGUEL.– *(Se ríe.)* 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. *(Otra vez a* FRELLON.*)* Pero no se trata de eso, sino de lo que más adelante se verá si esta conversación conduce adonde debe conducir.

FRELLON.– ¿Adónde pretende llevarme? ¿Cuál es su propósito? Dígamelo de una vez, sin más rodeos.

MIGUEL.– No trato de llevarle, sino de que usted solo venga, movido por sus necesidades y también, a ser posible, por su buen corazón, a decisiones útiles para mi propio provecho y también, creo yo, para beneficio intelectual de ésta su casa.

FRELLON.– Añada algo, antes de seguir, a lo que ya me ha dicho: su nombre y sus orígenes.

MIGUEL.– Mi nombre, señor, y no vea en que se lo diga ni vanidad ni ganas de presumir por ello, anda impreso en la cubierta de algunos libros.

FRELLON.– ¡Dios mío! No hay libro publicado en este país que no haya sido mirado por estos ojos míos, y aún lo han sido también gran parte de los del extranjero; pero no recuerdo en este instante ninguna obra firmada con su nombre.

MIGUEL.– ¡Ah! Ya lo veo, que no soy, desgraciadamente, un autor muy famoso, pero alcancé buen éxito hace algún tiempo con una edición corregida y aumentada de la *Geografía* del egipcíaco Tolomeo; y sepa que yo vivía entonces aquí, en esta misma ciudad de Lyón.

FRELLON.– Pero ¿cómo? ¿Es usted? Pues claro; ahora que me lo dice lo recuerdo. La imprimieron aquí en Lyón los hermanos Treschel, en el año 1535, si no me equivoco, y hasta puedo decirle que la edición se agotó en muy escaso tiempo.

MIGUEL.– Así pues, tiene buena memoria, a pesar de que sus palabras hablan de vejez y de otras tristezas corporales.

FRELLON.– ¡Le doy la bienvenida, don Miguel, aunque con imperdonable retraso! Póngase todo lo cómodo que quiera... *(*MIGUEL *se recuesta un poco en su asiento)* y dígame de dónde viene ahora, qué es de su vida y cuál es la razón de que lo tengamos otra vez entre nosotros.

MIGUEL.– Acabo de llegar de París y mi pensamiento, con la venia de los lyoneses, es quedarme en esta ciudad por algún tiempo.

FRELLON.– ¿Tiene ya algún trabajo?

MIGUEL.– A esto quería yo llegar, pues, hablando de trabajo, cuento tan sólo con el que usted me proporcione. Con esa esperanza le visito.

FRELLON.– ¡Dios mío! Andan mal los negocios. La Censura no nos deja vivir a nuestro gusto, y más con funcionarios como ese abate Ortiz que Dios confunda. Son muchas las obras extranjeras que están prohibidas en Francia, y en cuanto a nuevos libros tenemos los mil y un problemas, pues, aunque obtengamos el níhil óbstat y el «imprimátur» y la Biblia, luego basta cualquier denuncia de particulares para que una obra sea retirada de la circulación.

MIGUEL.– Ya lo sé, ya lo sé; y pienso que a este paso la escritura, la impresión y la venta de libros tendrán que ser actividades secretas, clandestinas. Es una vergüenza para esta patria.

FRELLON.– *(Parece súbitamente atemorizado.)* Yo no diría tanto. Me considero buen francés y también hijo devoto de la Santa Madre Iglesia, cuyo Papa nos guarde Dios muchos años. *(*MIGUEL, *al oír esto, ríe sarcástico, escandalosamente.* FRELLON *lo mira con iracunda desaprobación.)* ¿De qué se ríe?, vamos a ver. ¿Qué burla es ésa, y en mi propia casa? ¿Hay tales motivos en mis palabras para una risa tan singular?

MIGUEL.– *(Dejando de reír con mucho esfuerzo.)* Ay, señor. Discúlpeme esta mala risa que me acomete en ocasiones, y casi siempre en los momentos menos oportunos, sin venir para nada a cuento. Muchos disgustos me ha dado esta miserable condición de reírme sin venir a qué, a lo largo de mi aperreada vida, siempre danzando por esos pueblos, caminos

y posadas, y también en universidades y quirófanos, con graves consecuencias para mi porvenir. Ruego que me disculpe...

FRELLON.– *(Le interrumpe.)* Está bien, está bien; no se me inquiete tanto. Pero, pensando en la otra cosa, yo me pregunto si no sería conveniente que anduviera a ver –digo para esa cuestión de su trabajo– al señor Gaspar Treschel, que, por ser su antiguo editor, tendrá, es seguro, muchísimo gusto en recibirle.

MIGUEL.– ¿Así me despide? ¿Es por enfado motivado por esta maldita risa? Pero yo le digo que no hubo mala intención, sino un accidente, y de los más tontos y peores.

FRELLON.– Hay accidentes, señor, que pueden serle muy mortales si risas como ésas le dan delante de algún oyente de nuestra Santa Inquisición.

MIGUEL.– *(Conciliador.)* Por fortuna para mi propia seguridad en este percance de ahora, es conocida la fama de liberal de Su Excelencia.

FRELLON.– ¿Burlas aún? Ya veo que ahora me da ese tratamiento para ablandarme. No crea que ando tan decrépito.

MIGUEL.– No es por mi seguridad político-social por lo que temo, ¡ahora que veo este gesto que pone tan severo y poco amistoso!, sino por los fueros sagrados de mi tripa, que anda medio vacía desde hace muchas horas y no se podría llenar a modo si no es con un empleo, a ser posible urgente, pues no es costumbre mía pedir dinero a las personas, a no ser, cosa que hago frecuentemente, como anticipo liberal por mis trabajos. Olvídese, pues, de mi risa, que no significaba, de verdad, cachondeo alguno para su respetabilísima persona.

FRELLON.– ¿Qué es esa fama de liberal de que usted habla? ¿Entre qué corrillos, mentideros, tertulias, se dice eso? ¿En los cafés de París, entre estudiantes; o es el profesorado? ¿Es que quieren comprometerme, o sólo que me comprometen, aún sin quererlo? Lo soy –digo que liberal–, y hasta lo soy demasiado, en el aspecto dinerario, cuestión de pago a los autores y otras cosas que me reservo, tales como anticipos, pero no en los aspectos religioso, ideológico y político.

MIGUEL.– *(Muy serio.)* No he de reírme más por mucho que insista en esa especie; sino que me parece muy bien, y aun excelente, su posición. *(Su rostro tiene un aire compungido.)*

FRELLON.– *(Ahora sonríe él a su pesar.)* Pero no se me ponga así tampoco, buen hombre, y vamos a razones; que tampoco es momento para una

melancolía tan profunda. *(Se ha levantado y hace el gesto cordial de ofrecer vino a* MIGUEL.*)* ¿Qué opinaría de un buen vino, para cambiar un poco la conversación?

MIGUEL.– Soy bebedor, a falta de otros vicios más importantes y que me están vedados por algunas miserias de mi propia constitución.

FRELLON.– *(Sirviendo vino.)* Por su aspecto, aparte de cierta palidez, no se vislumbra nada.

MIGUEL.– Cojeo, como ha visto, de una hernia que me impide mayores esfuerzos, entre otros, ay, los referentes a amores y mujerío en general.

FRELLON.– *(Bebe.)* Qué escena tan extraña, amigo, y qué diálogo 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. ¿Qué simpatía es ésta? ¿Quién la ha puesto; pues no he sido yo, que soy muy conocido por mis malos humores? Y ya que usted ha sido tan sincero en confesarme lo que algunos varones –entre los que yo me cuento– ocultarían con cuidado, le diré que, sin haber razones para una burla en mi reciente confesión de fe y de patriotismo, ha habido, sí, alguna exageración en mi manera de expresarme.

MIGUEL.– Nada podría disgustarme tanto como que alguien me tomara por confidente, soplón, agente de policía o miembro de la Santa Inquisición que Dios confunda. No hago oficios de chivato, que son, a mi modo de ver, propios de hijos de puta.

FRELLON.– Silencio, por favor. Me asustan sus palabras; pues vivimos en una provincia y no en la capital, donde acaso sean muy frecuentes tales expresiones.

MIGUEL.– ¡Nadie nos oye, a no ser nosotros mismos!

FRELLON.– Usted no sabe nada. Aquí en provincias las paredes tienen orejas y micrófonos. Todo es agitación, persecuciones. Arden brujas que nunca jamás lo fueron. Yo soy un católico –no me confunda–, pero nada partidario de la violencia. ¿Es ésa mi fama de liberal, la que usted dice y yo no sabía tener y talmente me ha sorprendido que me he asustado?

MIGUEL.– Esa misma, y ya no se preocupe más por ello. Por su salud, maese Frellon.

FRELLON.– Yo por la suya. *(Beben.)*

MIGUEL.– También sería conveniente acompañar este vino con alguna sopa o potaje o cualquier otra cosa por insignificante que fuera, pues si no, es posible que este vinillo me caiga de mala forma en el estómago.

FRELLON.– Claro que sí, y cene, pues, conmigo y luego, mañana, a primera hora, le será dado un anticipo por sus futuros trabajos como corrector de pruebas en esta casa que desde ahora le ofrezco como suya. ¿Es de su agrado tal empleo?

MIGUEL.– Mucho, y espero desempeñarlo a su entera satisfacción. *(Alza su vaso.)* ¿Salud?

FRELLON.– Bueno, salud; y Dios que nos ampare, señor de Villanueva.

*(Beben. Antes de terminar su vaso,* FRELLON *vacila, como si se mareara.)*

MIGUEL.– ¿Qué le sucede?

FRELLON.– No es nada..., nada... No le diga nada a mi hija. En un momento se me pasa. Salud.

*(Termina su vaso. Se hace el oscuro.)*

(*vid.* Editorial Hiru: http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/TEATRO-DE-ALFONSO-SASTRE/MSV-o-tragicomedia-de-la-sangre-y-la-ceniza.htm)

# LA TABERNA FANTÁSTICA

# El imposible vencido

Gonzalo Santonja
Director de la Fundación Instituto
castellano y leones de la lengua

Dejemos las cosas en su sitio;
no como estaban
A. Sastre,
*M.S.V. (o La sangre y la ceniza)*

*El imposible vencido.* En efecto, nada menos que todo eso vino a significar a mi juicio el éxito comercial de *La taberna fantástica*, lo que sostengo aprovechando el título que un jesuita venerable, Manuel Larramendi, maestro de Teología del salmantino Real Colegio de la Orden, asignó al fruto de sus muchos desvelos en 1729 al lanzar al mundo asombrado de las bibliotecas y las librerías la primera gramática o *Arte de la lengua Bascongada*[1]. Lo hago, claro está, mutatis mutandis y cambiando de tercio, porque el contradiós salta a la vista entre la teología del vasco y la taberna estupenda de Alfonso Sastre. Ahora bien, en ambos casos mediaba un reto, ciertamente de muy distinta índole, que las obras en cuestión se encargaron de demostrar artificial o, si se prefiere, mantenido en vigor por exclusivas sinrazones interesadas: ni el vasco era una jerga de ordenación y estudio imposible, ni el teatro de nuestro autor carecía de posibilidades de éxito, sino al contrario. Únicamente era necesario

[1] Permítaseme señalar que manejo esta obra, fundamental en la historia del estudio del vasco, por la edición de los Hijos de I. Ramón Baroja, impresa en San Sebastián en 1886. Saco a colación la referencia por tratarse, precisamente, de una empresa de los Baroja, cuando nos encontramos en plena conmemoración del cincuentenario de la muerte de don Pío, a veces tan discutido, a mi entender injustamente, en nombre de esa causa.

llevarlo a las tablas con medios y sostenerlo en ellas con algún entusiasmo, sin escatimar su promoción hasta los céntimos o, al menos, dando tiempo a los efectos del boca a boca, factor que a la postre resultó decisivo.

El «mágico prodigio», como diría Calderón de la Barca, conoció su principio la noche, ciertamente fantástica, del 23 de septiembre de 1985 en la Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes (Madrid), lo cual suponía, para empezar, un retraso de nada menos que cuatro lustros respecto al momento de su escritura, a dieciocho años largos de su anterior estreno comercial: el de *Oficio de tinieblas*[2], título que marca el punto de inflexión en la ruptura de Sastre por la liberación del lenguaje y apunta las bases de lo que él mismo ha dado en llamar la «tragedia compleja».

Entre los estrenos de *Oficio de tinieblas* y *La taberna fantástica* a duras penas mediaron en España cuatro montajes, tan sólo cuatro, a cargo de otros tantos grupos independientes: Juan Margallo sacó adelante los de *M.S.V. (o La sangre y la ceniza)*[3] y *Ahola no es de leíl*[4], el primero con El Búho en el Teatro de la Comedia de Madrid (8 de febrero de 1967) y el segundo con El Gayo Vallecano (1970), preparada esta escenificación con Fermín Cabal; mientras que César Oliva y la compañía Julián Romea pusieron sobre las tablas (1981) *Terrores nocturnos*, discutible acomodo de tres piezas cortas *(El vampiro de Upsala, El doctor Frankenstein en Hortaleza*[5] y *Las cintas mag-*

---

[2] Curiosa historia, en verdad curiosa, la de esta obra, estrenada en Madrid al amparo de tal título pero publicada en París bajo el de *Por la noche* (*Tres dramas españoles*, 1965), escogido por Sastre, tras haber barajado los de *La resaca* y *Alcohol,* al caer en la cuenta de que el de *Oficio de tinieblas* ya había sido utilizado por la novelista Rosario Castellanos (lo mismo, por cierto, sucedía con *Resaca* y *Alcohol*, empleado el primero por Juan Goytisolo). Y en esas estaba Sastre, procediendo al cambió, cuando recibió la noticia, para él sorprendente, de que la censura autorizaba el estreno. Así las cosas, cualquier alteración, por mínima que fuese, determinaba la repetición de esos trámites desde el principio. En consecuencia, tuvo que mantenerlo, a sabiendas de que ya existía.

[3] Cf. la completa edición de Magda Ruggeri Marchetti: *M.S.V. (o La sangre y la ceniza). Crónicas romanas*. Madrid, Cátedra, 1984 (Letras Hispánicas, 88) .

[4] Escrita en 1975, y con el prólogo fechado a 4 de abril desde la cárcel de Carabanchel, la estrenó una compañía francesa, Théâtre de la Source, el 29 de mayo de 1979 en Burdeos, anticipándose por poco a Juan Margallo. Cf. *Ahola no es de leil (Una tragedia sin importancia).* Bilbao, Hiru, 1990.

[5] Segunda parte de *Ejercicios de terror,* escritos entre noviembre de 1969 y septiembre de 1970, cuya acción a su vez desemboca, teatro dentro del teatro, en *El vampiro de Upsala.* Cf. *Ejercicios de terror. Obra teatral en dos partes sobre manifestaciones ultraterrenas, vampirismo, licantropía, fabricación de monstruos y otras malas costumbres.* Bilbao, Hiru, 1991.

*néticas*[6]*);* y Enrique Flores escenificó, en ese mismo año particularmente venturoso de 1985, la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina,* pieza escrita a instancias de María Luisa Aguirre d'Amico para el Teatro Argentina de Roma, donde fue estrenada, el 26 de abril de 1979, traducida por Aguirre y bajo la dirección de Luigi Squarzina, con numerosas variantes, no siempre felices, respecto al texto definitivo, cuya edición depurada corrió a cargo de Mariano de Paco, al lado de la de *La taberna fantástica*[7], siendo muchos y muy notables los puntos de afinidad entre ambas obras.

Muchas las afinidades y también, por descontado, notables las divergencias, o mejor dicho, los grados en el desarrollo de esa concepción, a mi entender apasionante, de la «tragedia compleja», una de las grandes aportaciones, teóricas y prácticas, de Alfonso Sastre, cuyo haber intelectual incluye un corpus notable de reflexiones sobre las fórmulas del realismo y profundas indagaciones a propósito de los registros plurales de la tragedia, «planteada desde una conciencia correcta de la degradación social que no trate de mantener el elemento trágico en un estado *ideal* de pureza, pero lo proteja contra la disolución, complejizándolo», de modo que «la tragedia será así el núcleo real de una historia aparentemente no trágica» al verse sometida esa temática al tamiz de lo irrisorio[8].

Así pues, escrita *La taberna fantástica* en 1967, como señalé más arriba, veinte años de silenciamiento, apenas interrumpidos por una minoritaria

---

[6] Por cierto, «la única obra que yo haya escrito ex profeso para la radio», confiesa el autor en la «nota para esta edición», que es la de Hiru (Hondarribia, 1995), donde forma volumen con «Teatro, radio, fantasía», ensayo sobre teatro radiofónico, y *Teoría de las catástrofes,* espectáculo concebido para La Fura del Baus. *Las cintas magnéticas* respondió a un encargo «de la Sociedad Española de Radiodifusión», gracias al empeño de Basilio Gassent, «que había decidido presentar una grabación al Premio Italia, el cual al parecer hubiera obtenido «si el jurado norteamericano no [la] hubiese vetado» a causa de que suponía una denuncia, directa y convincente, de los horrores de la guerra de Vietnam.

[7] Alfonso Sastre, *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*. Edición de Mariano de Paco. Madrid, Cátedra, 1998 (Letras Hispánicas, 327).

[8] Alfonso Sastre, *La revolución y la crítica de la cultura*. Barcelona-México, Grijalbo, 1970. Capítulo 9, pág. 104. Resulta especialmente recomendable la reedición de Hiru (1995). En cuanto al estudio del drama, Sastre dio a conocer en 2000 un ensayo de muy considerable entidad, todavía sin digerir por la crítica especializada: *El drama y sus lenguajes,* dividido en dos volúmenes, «Drama y poesía» (I) y «Gramaturgia y textamento» (II).

edición de la Universidad de Murcia[9], dieron paso a la sorpresa de una aceptación generalizada, representada la obra durante varios años con éxito creciente, así en España como más allá de nuestras fronteras, y enseguida refrendado tal éxito, con rara unanimidad, por la crítica, las ediciones [publicada por *Primer Acto* en 1985, casi de inmediato fue traducida al italiano[10]; pronto salieron al menos otras dos ediciones españolas y en 1998 apareció en la colección «Letras Hispánicas» de Cátedra, etc.] y los premios, desde el del «Espectador y la Crítica» en diversas modalidades [al texto, a la mejor interpretación y al director de escena] al Nacional de Teatro, distinción recibida en algunos sectores con rechinar de dientes indisimulado.

El éxito y las conclusiones que del mismo se derivaban eran tan obvios, que algunos programadores con mando, y no tan sólo algunos programadores, prefirieron ejercer el dontancredismo, resueltos a que esa experiencia no volviera a repetirse nunca, quizás porque dejaba sin argumentos a quienes desde la Transición venían sosteniendo –y en ello siguen– que el teatro español se bifurcaba en dos grandes categorías: las piezas de arte y ensayo, condenadas de antemano a los circuitos minoritarios y a los festivales; y las grandes producciones para consumo masivo, con un territorio intermedio de configuración tan incierta como movible más el subgénero, bastante infumable, de los diferentes teatros *nacionalistas* opíparamente subvencionados. Excluido de todas esas categorías, Alfonso Sastre habitaba, en lo que al teatro representado se refiere, en el corazón del reino del ninguneo. A dicho tenor, la aceptación masiva de *La taberna fantástica* apuntaba la posibilidad de una transformación.

Otro teatro era posible. Comercialmente hablando, un teatro distinto se reveló viable. ¿Sucedió así? Evidentemente, y por desgracia, no. La excepción de *La taberna fantástica,* una radical «novedad porque no he tenido nunca ningún éxito muy grande»[11], careció al respecto de consecuencias. Insisto en

---

[9] Alfonso Sastre, *La taberna fantástica*. Edición de Mariano de Paco. Murcia, Universidad de Murcia, 1983 (Cuadernos de la Cátedra de Teatro, 12). Cuando se trata de las obras de Alfonso Sastre, siempre se revelan de especial utilidad las ediciones de Hiru, con textos cuidados por el autor y valiosos documentos complementarios: introducciones, notas, reflexiones, artículos, apuntes y cuadernos de trabajo. Así sucede con esta obra (1995).

[10] Alfonso Sastre, *La taverna fantastica*. Traducción de Tiziana Tosolini. Milán, Tranchida, 1985.

[11] Francisco Caudet, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*. Madrid, De la Torre, 1984, pág. 65.

ello: por desgracia. Y entiendo que esto es así porque esta obra supone una alternativa lograda en dos puntos básicos de la propuesta teatral renovadora de Alfonso Sastre: liberado el lenguaje de gangas retóricas y encorsetamientos, captado con honda verdad y radical verosimilitud el modo de hablar de los ambientes marginales, el hampa de Madrid y los quinquilleros[12], bien eludida al tiempo la tentación del sainete y asimismo superada la estética naturalista por la conquista plena del derecho a la fantasía, original modo de afirmarse en las enseñanzas de Bertold Brecht reivindicando a Aristóteles, parcialmente negado por aquél.

En resumidas cuentas: Sastre recupera la tragedia, pero una tragedia sometida al tamiz dialéctico de la negación, tan equidistante del nihilismo sin carga histórica como de un realismo de límites reductores, lo que implica la asimilación nada simplista de la aportación, entre otros elementos, del esperpento valleinclanesco y el magisterio del Beckett de *Esperando a Godot*. Todo eso está aquí, lector amigo, en las páginas estupendas de esta gozosa *taberna fantástica* a cuya entrada te dejo, una vez puestas, creo yo, las cosas en su sitio, siquiera como oportunidad que por un instante tuvo visos de certidumbre. Descartada esta propuesta por el teatro dominante, el futuro, en consecuencia, sigue representando un reto. En esa perspectiva, su obra presenta, como diría Lucien Goldmannn, un potencial de sumo relieve.

[12] A este tenor, resulta muy provechosa la lectura de *Lumpen, marginación y jerigonça,* «insólito viaje» por las regiones de las jergas y el submundo del talego, original, apasionante, divertido y fecundo, muy rico en la recolección de materiales y modos lingüísticos marginales (Madrid, Legasa, 1980).

# *LA TABERNA FANTÁSTICA*

## *Personajes*

El autor
Luis
El Badila
El Caco
Rogelio el estañador
Paco el de la Sangre
La pareja de la Guardia Civil
El Carburo
Ciriaco el hojalatero
El Machuna
La Vicenta y su crío
El Tiritera
Loren, el Ciego de Las Ventas
El Chuli
Máscaras

Un cartel que dice:

**«El autor de esta obra frecuenta algunas tabernitas cercanas a Las Ventas del Espíritu Santo.»**

*El cartel es retirado para que comience el:*

## PRÓLOGO

*(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 cuasi fúnebre
cuando el currante vaca.
Pero los sábados... En fin, ésta es la historia
de una sangrienta pajarraca.

Una tarde de sábado (y agosto)
bajo un sol de justicia me aburría.
Entré a charlar con Luis el tabernero.
¡Y nada presagiaba lo que sucedería!

*(Luz en la taberna. La muestra dice: «El Gato Negro». Encima del dintel, un gato de escayola, erizado. Es una taberna vieja. Detrás del mostrador tres pellejos de vino. Radio. Teléfono. El decorado es complejo: comprende el interior de la taberna, la explanada exterior no urbanizada y el arranque de un vertedero de basura. Fondo de rascacielos y chabolas. Cae un sol de justicia.* Luis, *el tabernero, se dirige al público.)*

Luis.– ¡Las broncas es una cosa mala! Se hartan de vino, aquí la clientela, y luego a ver quién carga con las consecuencias; yo.

Autor.– *(También al público.)* Cualquiera diría.

Luis.– *(También al público.)* Hombre, usted porque no viene los sábados por la noche. Se pone esto de miedo.

Autor.– *(También al público.)* ¿Esto?

Luis.– *(Asiente.)* De miedo. Yo, en cuanto llega la noche, loco por cerrar. Es un compromiso, ya le digo.

Autor.– No será para tanto, hombre.

Luis.– ¿Que no? Un compromiso, lo que yo le diga.

Autor.– Claro. Cualquier cosa que ocurra..., ¿no?

Luis.– Exacto. Así que en cuanto veo un clarito echo el cierre y a sobar, que además acaba uno muerto, de todo el día de pie. ¿Que me pierdo una peseta? Bueno, pero me la gano en tranquilidad; es decir, que la disfruta mi cuerpo.

Autor.– Con la buena gente que viene por aquí... Al menos, los que yo conozco así de alternar..., parece mentira.

Luis.– No, si buena gente sí, pero algunos, unos cabrones cuando llega el momento.

Autor.– *(Ríe.)* Qué cosas tiene usted.

Luis.– Si no es que tenga queja; y ni de los quinquilleros en ese sentido, a ver si me entiende... Pero es la cosa del vino, más que nada; y la mala sangre de algunos, que también; porque, a ver, dígame usted a mí si hay derecho

a que por abusar de aquí *(Con el pulgar, ademán de beber.)* te falten al respeto y que, por menos de nada, te la líen.

AUTOR.– *(Benévolo.)* El vino, ya se sabe.

LUIS.– Sí; pero si no sabe uno beber, o sea, que tiene mal vino, como se dice, es lo que yo digo, pues que no beba. A ver si no llevo yo razón. Claro que a usted, si se arma, a lo mejor le interesa para sus sainetes, pero a mí me joden, con perdón.

AUTOR.– *(Comprensivo, risueño.)* Es natural, Luis. Es natural. *(Se queda mirando fijamente hacia el público. Pausa.)* ¿Quién se ha muerto?

LUIS.– No sé.

AUTOR.– Es que ha pasado una carroza. Parece que baja hacia las chabolas del Tejar.

LUIS.– ¡Ah sí! Ha sido ésa, la señora Cosmospólita.

AUTOR.– ¿Quién?

LUIS.– Sí, hombre, la Cosmospólita, la quinquillera, ¿no sabe?, la mujer del Ciriaco, el de las hojalatas, sí, hombre, que es el hermano del Machuna, o sea, que ella era cuñada del Machuna, el compadre de Ramón el de las Poesías, ¿no cae? ¡La Cosmospólita! Pero si la ha visto usted mil veces; la madre del Rogelio, del Rojo, que le llaman, que anda huido por ahí desde que mataron a ese guardia civil en Hortaleza, porque dicen que le echan las culpas, ¡no de la muerte, entiéndame!, pero que dicen que si es cómplice o que si no... En fin, un rollo.

AUTOR.– ¡Ah, sí, ya sé! Sólo que yo conozco más a la familia de ella; a ese que llaman el Tiritera, que trabaja haciéndose el enfermo ahí, a la puerta del Mercado de Torrijos.

LUIS.– *(Asiente y complementa.)* ... Que es su hermano.

AUTOR.– Y a ese que va de ciego, con su lazarillo.

LUIS.– ... Que le llaman el Ciego de Las Ventas. Sí, hombre. El Loren.

AUTOR.– Que lleva gafas negras, ése.

LUIS.– Que lleva gafas cuando sale a trabajar, porque luego se las quita y diquela más que usted y yo juntos el muy cabrito.

AUTOR.– ... Que creo que fue el primer marido de esta señora que ha muerto, ¿no? *(*LUIS *hace un gesto.)* O, vamos, que vivió con ella antes. *(*LUIS *hace un gesto de «eso sí».)* Y que tienen un hijo.

LUIS.– Usted lo ha dicho: el Chuli.

AUTOR.– Pues pobre mujer. ¿Y qué tenía?

LUIS.– Eso sí que no sé. Por aquí lo han dicho, pero no he prestado atención. Pero creo que tenía el vientre cosa mala. *(Gesto de hinchado.)*
AUTOR.– Estoy por acercarme al entierro; no sé qué hacer.
LUIS.– Hombre, para usted, a lo mejor es curioso.
AUTOR.– Vendrán todos los parientes, seguro, ¿no?
LUIS.– *(Asiente.)* Los quinquilleros, ya se sabe, todos son familia... Pero el Rojo, no creo que se atreva. La que vendrá, seguro, es la Guardia Civil, por si las moscas. Toque usted hierro.
AUTOR.– ¿Por qué?
LUIS.– Ojala que no caigan por aquí.
AUTOR.– ¿Los guardias?
LUIS.– Digo los quinquis. Se la juega uno con estos hijos de su madre. *(Ahora vemos, porque se levanta, que junto al vertedero estaba durmiendo alguien. Es un tipo simiesco, de largos brazos, encorvado y chato, que anda torpemente hacia El Gato Negro y entra. El saludo de* LUIS *es áspero.)*
LUIS.– ¿Ya la has dormido?
BADILA.– Cállate la boca.
LUIS.– La castaña, digo.
BADILA.– Cállate.
LUIS.– La tenías como un piano.
BADILA.– Dame de beber.
LUIS.– Eso no te lo crees ni tú.
BADILA.– Qué malo eres.
LUIS.– Encima que te aguanto.
BADILA.– Dame de beber.
LUIS.– No queda.
BADILA.– Me cago en mi padre.
LUIS.– Eso allá tú.
BADILA.– ¿Qué tienes tú que decir de mi padre?
LUIS.– Anda éste.
BADILA.– Te oigo y no te oigo.
LUIS.– No me extraña.
BADILA.– Mañana te lo pago.
LUIS.– No te escucho.
BADILA.– Que me des, te digo.
LUIS.– Date el zuri, Badila. Que me cabreo.

BADILA.– ¿Tú me echas?
LUIS.– Estás más guapo fuera, anda.
BADILA.– Yo soy un parroquiano. ¿Sí o no?
LUIS.– Lo eras.
BADILA.– A ver si voy a cagarme en algo malo.
LUIS.– *(Lo coge por el cuello, amenazador.)* ¿Por ejemplo?
BADILA.– *(Se achanta.)* En mi padre.
LUIS.– *(Lo suelta.)* ¡Cómo lo estás poniendo al hombre! Ya van dos veces que lo empapuzas, asqueroso.
BADILA.– Tú, a callarte, que está bajo tierra y era un santo.
LUIS.– ¿Qué he dicho yo sino afearte?
BADILA.– Ni afearme ni pollas. A mi familia ni mentarla, ya lo sabes, y menos a mi bato, que ya no se defiende. Más respeto.
LUIS.– ¿He dicho yo algo de tu padre? ¡No te amuela!
BADILA.– ¿Lo ves cómo lo mientas? Lo has mentado.
LUIS.– ¿Yo a tu padre? ¿De qué?
BADILA.– ¡A ver si estoy borracho! ¡Que lo diga el señor! *(Al* AUTOR.*)* ¿Verdad que lo ha mentado, jefe? A ver si es que estoy borracho o qué.
LUIS.– No lo he hecho, Badila, pero a ver, supongamos. ¿Y qué pasa? *(Vuelve a cogerlo por el cuello.)* ¿Qué pasa, te digo yo puestos a eso?
BADILA.– ¡Eh, Luis, que te la juegas; que a mí no me mienta nadie a la familia! *(Nervioso, pálido.)* Que saco el churi y te doy una mojada que te avío. No me busques las vueltas, que te avío.
LUIS.– Lástima me das. ¡Lástima y asco! *(Lo lleva hasta la puerta y lo echa afuera sin ninguna consideración. El* BADILA, *allí, protesta sin atreverse a entrar de nuevo.)*
BADILA.– ¡Abusas porque puedes, cara de catre! ¡Por no fiarme medio litro cómo te pones! ¡Algún día me la pagas, chusquero, sinvergüenza! ¡Ladrón de los pobres, que vendes por Valdepeñas el Canalillo, ladronazo! ¡Que estás secando el Manzanares, so canalla! ¡Que vendes la pañí a siete el litro, caradura! *(Según insultaba, ha ido retirándose prudentemente, de espaldas, y nada más salir de escena, se oye que grita.)* ¡Ay! ¡Ay!
AUTOR.– ¿Qué le ha pasado?
LUIS.– *(Desde la puerta, ríe.)* Se ha caído en la zanja esa de lo de la obra, el mamonazo. *(Se retuerce de risa.)* ¡Ay, qué tío! ¡Se ha caído en la zanja y no puede salir, el tuercebotas ese!

BADILA.– *(Grita, dentro.)* ¡Socorro, hijos de puta! ¡Sacadme de aquí, cabrones!

AUTOR.– Voy a ayudarle, a ver...

LUIS.– No, hombre. Déjelo que la duerma ahí dentro. Lo más que puede haber ahí es algún zurullo, pero él ni se entera. Ya verá como se queda dormido tan a gusto.

AUTOR.– Con tal de que no se haya roto una pierna.

LUIS.– Qué va, hombre. Chillaría de otro modo, ¿no me comprende?

BADILA.– *(Sigue gritando.)* ¡Auxilio, cabronazos! ¡Rojos de mierda, cuando salga os fusilo! ¡A mí, la Legión! *(El* AUTOR *desiste de salir).*

AUTOR.– ¿Qué ha sido el Badila? ¿Legionario?

LUIS.– Por lo visto, pero cualquiera sabe. Pues anda éste. *(Por alguien que viene.)*

AUTOR.– *(Sin mirar hacia fuera.)* ¿Quién es?

LUIS.– El Caco.

AUTOR.– *(Ahora se asoma.)* Qué borrachera llevaba ayer.

LUIS.– Ahora viene directo del curro, y va sereno. A ver a la noche.

AUTOR.– ¿Dónde trabaja?

LUIS.– En la trapería de ahí a la vuelta.

AUTOR.– ¿No era albañil en lo de Banús?

LUIS.– Pero lo pusieron a jornal y se mosqueó el muchacho. *(Entra el* CACO. *Es delgadito, de pronunciados pómulos y ojos saltones.)*

CACO.– *(Correcto.)* Buenas.

AUTOR.– Muy buenas.

LUIS.– *(A guisa de saludo.)* ¿Lo de siempre, Caco?

CACO.– Vale. Pero dámelo en seguida, por favor, que voy a merendar. *(Se sienta y saca un tomate del bolsillo. Lo parte con una navajita.* LUIS *le sirve un litro de vino. La botella tiene un tapón horadado con una cañita. El* CACO *le quita el tapón y se bebe media botella de un trago, voluptuosamente. Se seca la barbilla con la mano. Se explica.)* Venía seco; pero seco. *(*LUIS *pone la radio. El* AUTOR *se ha levantado.)*

LUIS.– ¿Se va ya?

AUTOR.– Sí. Volveré a salir luego, al final de la obra. Que ustedes lo pasen bien... El prólogo ha terminado. Oscuro y música, Ramírez, por favor. *(En lugar de «Ramírez», se dirá el nombre real del regidor. La música de la radio sube y se va haciendo el oscuro. Cuando ya es total, se hace luz sobre una gran pizarra en la que se lee:)*

(*vid.* Editorial Hiru: http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/TEATRO-DE-ALFONSO-SASTRE/La-taberna-fantastica.htm)