

*LA TABERNA FANTÁSTICA* DE ALFONSO SASTRE.  
DEL SIMPLE SAINETE A LA TRAGEDIA COMPLEJA

FÉLIX MENCHACATORRE  
Universidad del País Vasco

*La taberna fantástica*, 1966, es una excelente muestra del quehacer artístico de Alfonso Sastre por hacernos ver, por un lado, las preocupaciones sociales del autor y, por otro, la evolución técnica del dramaturgo hacia la llamada tragedia compleja. Vamos a intentar describir en este trabajo cómo la obra objeto de este estudio aún teniendo rasgos de sainete es también una obra trágica a la luz de las teorías sobre la misma de Sastre, además de observar la denuncia que éste hace sobre la situación de un determinado grupo social.

La obra, está localizada en «El Gato Negro», una taberna de los arrabales de Madrid regentada por una persona de fuerte carácter, Luis. A ella llega Rogelio, «el rojo», persona huída de la justicia, por algún delito del que se la acusa, sin haberlo cometido. Decide dejarse ver porque su madre ha muerto y quiere asistir a los oficios fúnebres correspondientes.

No obstante a lo largo de la obra vemos que no consigue este propósito debido a la intoxicación alcohólica con la que llega y que no es atajada, más bien la sigue cultivando, y con gran éxito. A la taberna llega también el Carburo con ganas de ajustar cuentas con Rogelio por haber hablado de las correrías de Carmen, la mujer de Carburo, mientras este último se encontraba trabajando en Alemania. La discusión es zanjada, pero más tarde se enzarzan en una nueva pelea que acaba con la muerte de Rogelio y la huída de el Carburo.

El mundo que nos es presentado en la obra, es el de los quinquilleros, gente marginada de la sociedad, que tiene que recurrir a tareas esporádicas y diversas para sobrevivir, como son las de paragüero, afilador, reparador de cacharros de cocina, etc. Su escasez de recursos, unida a una falta de cultura, les lleva algunas o muchas veces al alcoholismo y a la delincuencia.

La obra parece configurarse al comienzo como un sainete, dado el ambiente

popular en que configura las primeras escenas, con la intervención del tabernero y alguno de los parroquianos, entre los que se encuentra el autor, con un lenguaje popular y algunos efectos de gracia.

El mismo Luis, propietario, como queda dicho, de «El Gato Negro», le dice al autor refiriéndose a las borracheras que la gente acostumbra a coger:

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 anima, a lo mejor le interesa para sus sainetes, pero a mí me joden, con perdón.<sup>1</sup>

No obstante ya, desde la entrada de Rogelio, «El Rojo», los tintes se van oscureciendo y la obra va adquiriendo una gran dosis de *pathos*, que la alejan de la atmósfera ligera y superficial que rodea al sainete, acercándolo a lo que Sastre llama tragedia compleja. Con esto no quiero decir que las situaciones saine-tescas no sigan produciéndose debido al costumbrismo que sigue impregnando la obra, pero lo que queda cada vez más de manifiesto son las circunstancias trágicas que envuelven a los personajes, de las cuales vamos a entresacar aquellas que nos parecen más importantes o pertinentes para este análisis.

Aquello que nos queda más grabado tras la lectura o atender a la representación de *La taberna fantástica* es el ambiente cerrado, la situación de imposibilidad material en la que se ven sumidos los personajes, para escapar del círculo social al que pertenecen, los quinqueros.

Ese ambiente está dominado por la ignorancia, el alcoholismo, la violencia y en última instancia la muerte.

En este sentido es interesante el caso de el Carburo que ha emigrado a Alemania y ya parece que goza de un nivel económico un poco mejor que el de sus congéneres. En efecto, se le ve gastando dinero con más alegría que a los demás y, sobre todo, tiene una moto y vive en otro barrio de gente con algo más de posibilidades. Sin embargo es él, precisamente, quien se envuelve accidentalmente en una disputa final y mata a Rogelio sin realmente quererlo, pero de acuerdo con una actuación varonil esperada de él por su clan. A partir de entonces la policía estará tras sus pasos y su vida volverá a ser la que las rígidas superestructuras de la sociedad han determinado para los quinquis. Es importante señalar aquí cómo Rogelio estaba perseguido por la justicia por un delito que no había cometido. No obstante, se esconde porque sabe que el quinqui no tiene manera de defenderse de una acusación falsa. La sociedad ha determinado que son culpables y más les vale esconderse si son acusados.

El caso de el Carburo es parecido. El homicidio en que se ve envuelto es ac-

1. Alfonso SASTRE. *La taberna fantástica*. Edición y notas de Mariano de Paco. Madrid, Taurus, 1986, 56. Las citas del texto se referirán a esta edición y el número de la página vendrá a continuación de la cita.

cidental y, si no fuese porque pertenece a la clase de los quinquilleros, podría defenderse legalmente sin gran dificultad y salir con una pena no muy grave del tribunal que lo juzgara. No obstante ni siquiera considera esa posibilidad. La protección legal de los grupos marginados es mucho más endeble que la de los grupos que tienen el poder político, social y económico. Y eso forma parte de la ideología de los oprimidos, son conscientes de ello, de la misma manera que la clase dominante participa de una ideología por la que los crímenes deben ser más perseguidos y punidos que los de ellos. Por ello, han montado una superestructura que legitima su poder. Entendemos por superestructura con Terry Eagleton: «Certain forms of law and politics, a certain kind of state, whose essential function is to legitimize the power of the social class which own the means of economic production».<sup>2</sup>

La tragedia que envuelve a Rogelio que acaba en su muerte y al Carburo por el hecho de haber cometido un homicidio, sin proponérselo, no son pequeños dramas individuales sino que trascienden la esfera de lo singular para convertirse en categorías universales, en arquetipos de lo que ocurre a todos los de su clase.

H. C.— En esta obra (el enemigo) está invisible en la superestructura. Ahí no hay ningún personaje que encarna en el escenario al enemigo, todos los personajes que aparecen en el escenario son las víctimas. Entonces la superestructura es invisible.

A.S.— Sí, (el enemigo) es el sistema social... el hecho de que la obra sea una tragedia... quizás reside y depende de que quede claro que esos personajes son unas víctimas del sistema.<sup>3</sup>

La muerte de Rogelio parece causada por el ataque de el Carburo. No obstante este no ha sido el ejecutor de aquella. Es el último eslabón en una cadena de injusticias y de privaciones que son las verdaderas causas de que todo acabe en la puñalada que le asesta su compañero. Esto queda explicitado en el epílogo de la obra en que se ve una aparición del espectro de Rogelio en la misma taberna donde ocurren los hechos. Tras rogarle a Luis, con aspecto tranquilo, que le sirva una copa, aparece un letrero en el que se lee: «La verdadera muerte de Rogelio el estañador». El quinquí se ve rodeado de espectros que representan el hambre, la incultura, el terror y el sufrimiento, la enfermedad y el frío, que son

2. Terry EAGLETON, *Marxisms and Literary Criticisms*. Berkeley, University of California Press, 1976, 5. El brazo armado de la superestructura está encarnado en la pareja de la Guardia Civil que viene en busca de Rogelio ya que sospechan que se dejará ver en el entierro de su madre. Aunque tienen un papel pequeño en cuanto a escenas, su presencia ominosa, como representación del poder va a estar presente durante toda la representación.

3. Hilde F. CRAMSIE, «Charlando con Alfonso y Eva». *Estreno*, Vol. XV, n. 1; Primavera 1989.

los males que le han acosado toda la vida. Junto a ellos aparecen también los dos guardias civiles con máscaras de calaveras y guadañas por armamentos. Es decir a todas esas circunstancias adversas, se le añade aquel brazo armado de la estructura que hablábamos. Son los que le detienen y le ponen frente al piquete de los otros espectros que acabarán con su vida.

Sastre nos ofrece en esta obra no sólo una tragedia sino lo que él llama la tragedia compleja. Para él es necesario introducir lo grotesco en la obra teatral, para que el personaje heroico no nos resulte tan frío y antipático.

(La función de lo grotesco) es para producir un acento de humanización en los personajes en el sentido de que el personaje trágico clásico... es un personaje de algún modo un poco plano. Y el hecho de incorporar todas las deficiencias y los déficits propios del ser humano corriente, vulgar, a lo que es un héroe trágico abre una profundidad a ese personaje.<sup>4</sup>

Claro está que lo grotesco no es el único elemento de la obra, es uno más que añade nuevas dimensiones a los personajes. La heroicidad de los mismos radica en la capacidad de sobrevivir frente a ese sistema externo que les niega la posibilidad de avanzar y frente a su propio código de valores que les obliga por machismo, es decir, por ignorancia, a beber, a insultarse, a agredir y a matarse. Este ser fieles a las actuaciones que se esperan de ellos les da una dignidad, frente a su grupo y también frente al exterior, aunque no sean plenamente conscientes de ello.

Además de la introducción de lo grotesco hay otros elementos que ayudan a configurar la tragedia compleja. En general son elementos distanciadores, como el lenguaje, la presencia del autor en el drama, y los elementos oníricos, que aunque estén allí no tienen la importancia que el autor da a lo ridículo. Esto lo deja claro el autor en un diálogo con Francisco Caudet:

A.S.— Lo fundamentalmente nuevo (de la tragedia compleja) sería... la incorporación de los elementos irrisorios a la materia de la tragedia.

F.C.— Esto es entonces, lo nuevo de la tragedia compleja.

A.S.— Yo creo que esto es lo propio de la tragedia compleja.<sup>5</sup>

Los demás elementos de distanciamiento, serían herencias de teatros al estilo de Brecht, que ya han sido absorbidos por la dramaturgia contemporánea como algo normal.

4. Sandra N. HARPER, «Alfonso Sastre nos habla de su 'Tragedia Compleja'». *Estreno*, Vol. XI, n. 1; Primavera 1985.

5. Francisco CAUDET, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*. Madrid, Ediciones de La Torre, 1984, 106-107.

Tras hablar de la obra como tragedia vamos a referirnos al aspecto sainetesco de *La taberna fantástica*. Ya hemos mencionado que aunque la obra se abra como sainete, en seguida vemos que la dosis de sufrimiento y los tintes dramáticos, enseguida la alejan del mismo. Se mantiene, eso sí, el aspecto externo del costumbrismo tabernario, incluido el lenguaje popular, pero hay muchas diferencias con el sainete, además del tono general.

Tampoco es de extrañar ciertas coincidencias con el sainete, si tenemos en cuenta la denuncia de una situación injusta que pretende Sastre, con la dosis de realismo que esto puede implicar y la fuerte carga del mismo que conlleva el sainete del cual ha dicho Salinas, refiriéndose al propio del género chico del siglo XIX.

Quizá la fidelidad al mandato artístico de la época, el signo imperante del realismo, que no ofrece duda en la novela, por ejemplo, sólo se manifiesta en este género menor, en estas famosas obras chicas... La sociedad como modelo de arte es lo que se propone el género.<sup>6</sup>

No obstante las diferencias con el sainete son de mayor entidad que las similitudes y vamos a señalar aquí algunas de aquéllas. En primer lugar se debe hacer notar que el tono sentimental y melodramático que se suele dar en el género chico, desaparece de la obra de Sastre para concentrarse en lo trágico. Lo que en el sainete a veces tiende a lo almibarado, en *La taberna fantástica* tiende a desgarrador.

Por otra parte, el sainete suele encerrar una enseñanza que se plantea de una manera obvia mediante un pequeño parlamento al final, además de ciertos incisos moralizantes a lo largo de la obra.

Sin embargo, en esta obra de Sastre la enseñanza de las situaciones degradadas en que viven los quinquis viene por sí sola, se desprende naturalmente de toda la acción de la obra. Es un mensaje que no por menos directo, deja de ser obvio.

No sólo son estas dos las diferencias. Habría que mencionar la unidad de esta obra de Sastre, frente a la estructura episódica, de cuadros de costumbres propia del sainete y la falta de ciertos tipos como el pretendiente malo frente al muchacho bueno que consigue finalmente el favor de la guapa de turno.

Es interesante un punto de coincidencia entre el sainete y la tragedia en general, no sólo la tragedia compleja de Sastre, y que ha subrayado Eduardo Haro Tecglen, en un artículo que aunque referente a otra obra de teatro, viene al caso mencionarlo aquí:

6. PEDRO SALINAS, «Del género chico en la tragedia Grottesca». En *Literatura Española. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1980, 128.

(En el sainete clásico) los autores manejaban su cosmos como una reducción de la tragedia clásica en la que el destino toma forma de lo imposible: los que tratan de romperlo, de luchar, están condenados desde el principio. Tropezan con un orden establecido que les es superior, y esto sucede así, en el costumbrismo español, desde el paso de *Las aceitunas* hasta *Historia de una escalera*.<sup>7</sup>

Lo que es interesante destacar es que junto a las técnicas distanciadoras, existe un deseo de que el público se acerque a la realidad que está viviendo, bien por enmarcarla en un ambiente que al espectador le resulta conocido, o bien por rebajar aparentemente la condición de héroe del personaje, mediante los elementos degradadores del ridículo. El efecto de esta tensión entre aproximación y alejamiento produce una dinámica muy propia de la tragedia compleja y que lo describe muy bien Magda Ruggeri Marchetti.

La representación debe turbar y trastornar al espectador y su emoción debe ser más compleja que la catarsis aristotélica y que el extrañamiento brechtiano: en él debe tener una conexión entre distanciamiento e identificación efecto que Sastre define como «estética del boomerang». Un boomerang lanzado por el dramaturgo y seguido al principio con indiferencia por el público, que sólo en el momento del impacto se identifica con el mito y se siente implicado y acusado.<sup>8</sup>

El éxito que ha tenido en los últimos años esta obra de Sastre, Premio Nacional de Teatro y Premio El espectador y la crítica de 1985, no hacen sino reafirmar las cualidades dramáticas de un escritor que ha sabido elevar lo meramente castizo y superficial a un plano mucho más elevado y duradero, como es la tragedia compleja.

7. Eduardo HARO TECGLÉN, «Un sainete distinto». *Primer Acto*, (210-211), 47.

8. Alfonso SASTRE, *La sangre y la ceniza. Crónicas Romanas*. Edición de Magda Ruggeri Marchetti, Madrid, Cátedra, 1979, 36-37.