

LOS ÚLTIMOS DÍAS DE EMMANUEL KANT

INTRODUCCIÓN

ANDRÉS SOREL
Escritor

I

En realidad la obra se llama *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*.

Este autor de Königsberg es sin duda uno de los maestros del relato, que mezcla lo fantástico, el misterio, para descender al horror. El horror puede habitar en uno mismo, pero el horror, indudablemente, son «los otros». Alfonso Sastre siempre supo moverse en estos terrenos. Varias obras suyas, dramáticas o narrativas, lo muestran. Hoffmann es aquí el autor que bajo el llamear del ponche que apura con delectación en los últimos instantes del drama que escribe sobre esos dieciséis días que preceden a la muerte del filósofo, representa a su otro yo, el autor Alfonso Sastre. En el diario de escritura de la obra, Sastre nos dice: «La base documental de este drama es el opúsculo de Thomas de Quincey titulado así mismo *Los últimos días de Emmanuel Kant*, obrita que a su vez es una lectura –como suele decirse– de cierto trabajo de un tal A.C. Wasienski, que fue discípulo y familiar de Kant, y que nosotros hemos convertido en un personaje de este drama. Yo he operado muy libremente sobre estos materiales –y, desde luego, la presencia de E.T.A. Hoffmann en esta historia es absolutamente fantástica–, pero los datos de senilidad de Kant son, en su conjunto, documentales».

El personaje fantástico encarnado por Hoffmann es, pues, el otro yo de Sastre, que, a través de las acotaciones realizadas en la obra, va una vez más develando su concepción del drama. Le sirve para desarrollar su viaje fantástico –aun repetida, es la palabra más adecuada– al infierno dantesco,

viaje uncido en la representación esperpéntica y virtual en ese segundo que configura la vida de cada uno y de todos los humanos, dando lugar así al eterno diálogo entre la vida y la muerte, lo trascendente y lo banal, lo absurdo y la ficción de la realidad en la miserable condición humana. Lo real, como diría Unamuno, es siempre algo irracional, y la gratuidad de los actos humanos es un tema recurrente en las obras que a partir de Beckett, o en compañía de él, se escriben.

Porque al igual que hace el autor irlandés en sus novelas, donde se convierte en un personaje más que incluso cuestiona cuanto se narra y pone en solfa la historia, Sastre nos introduce en el drama para relativizarlo con sus dudas y perplejidades, hacer ver al espectador que asiste a una representación, que ésta puede cambiarse o ser interpretada de manera distinta a la escrita por el personaje que representa al autor.

Regenerar la escena y el lenguaje, limpiarlos de sus adherencias impuras y castrantes, de sus manierismos y crear un drama poético, original, catártico, revolucionario ha sido siempre la apuesta realizada por Sastre para su teatro. De ahí la importancia que concede a las acotaciones escénicas. También, como Beckett, Sastre realiza cambios en sus obras cuando presencia los ensayos, tal como hizo en esta obra sobre Kant.

II

La imaginación y la realidad. Lo importante no es reproducir literalmente, fotográficamente, la realidad, sino crear la realidad que el autor ve, piensa, para que así la misma profundice en el personaje y su circunstancia histórica. No quedarse en la superficie, en lo trivial, sino turbar al lector, espectador, para que éste se integre en la obra, de forma que así entre todos se construya un imaginario colectivo que nos ayude a comprender, desde las dudas y las múltiples aproximaciones, esa historia tantas veces falseada, manipulada, ofrecida de acuerdo a las exigencias ideológicas y comerciales de quienes se convierten en sus mentores oficiales. Turbar al lector y al tiempo incitarle a que huya de las formas esquemáticas que, sea en la filosofía o sea en la literatura, no digamos en la nefasta enseñanza oficialista, se imparten. Y utilizar además el humor corrosivo para acrecentar la tragedia y golpear con la presencia del absurdo de la muerte y la levedad de la vida a los crea-

dores y mantenedores de los dogmas. El humor muestra en la obra de la que escribimos cómo la degradación del cuerpo afecta a quien puede ser un pensador extraordinario reduciéndole a la impotencia. Y el humor, al desnudar el sufrimiento humano representa la imposibilidad de la comunicación y nos conduce a la comprensión de nuestra levedad y miseria, ridiculiza la estulticia del prepotente, y en el silencio de la reflexión póstuma que podemos realizar habla de cómo sólo en la justicia, la igualdad y la libertad habita la aurora que busca el espíritu humano, mientras que en las muerte todos aparecemos como condenados, víctimas.

III

El lenguaje. Nunca puede o debe ser utilizado en vano. Ha de huir de su perversión, que lo está esclerotizando. Para que rasgue la realidad y acceda a lo que tras ella se esconde ha de partir de la duda, ser agresivo, escapar a la retórica, rasgar la tensión de las palabras con el humor que las trasciende. Así lo emplea Alfonso Sastre. Desacralizador y catártico al tiempo. Y esto —la obra es uno de los grandes ejemplos en los que pueden mirarse nuestros autores— desde los más escuetos y precisos apuntes escenográficos. Una vez introducidos los mitos y tópicos a través de ese extraordinario personaje que da título al drama —por el legado de sus escritos, por nuestra propia concepción del estereotipo que se nos ha transmitido, por nuestro derecho a revestir con otros atributos o perplejidades, distintos a los utilizados en el teatro convencional y tradicional al mismo—, Alfonso Sastre entra, en su breve discurso a manera de prólogo, en lo esencial de su tragedia: la amenaza que pende sobre todos los seres vivientes y que se va a encarnar en nosotros, la tragedia desnuda e inapelable de la muerte. Sin artificios, con precisión, con la sabiduría del mago que domina la escena y, sobre todo, es hombre de pensamiento en el que la vulgaridad y la superficialidad no tienen cabida. Así podemos acercarnos a los últimos días de Emmanuel Kant. ¿Quién nos responde de la vida? y, sobre todo, ¿esa vida qué nos muestra?

Sastre, tras presentar la sombra del hombre que fue el más trascendente filósofo de su tiempo —es decir, vamos a hablar no del hombre, sino de sus ideas, conceptos, de su repercusión sobre la vida cotidiana—, ofrece el cuadro que llenan su Secretario o funcionario al uso y la mujer que va a asistirle

en sus últimos días, acusada nada menos que de haber asesinado a su marido. Y la disyuntiva se plantea en un tema fundamental en nuestro presente histórico: la hipocresía es la moral del poder, sobre todo de la Iglesia, y el lenguaje pervertido, la corrupción de las palabras, el eje sobre el que se mueven la política, la moral, la cultura.

Naturalmente, a la manera brechtiana pero también beckettiana, y pareja a la que autores como los austriacos T. Bernhard o E. Jelinek desarrollan en sus obras dramáticas, el autor está alertando en todo momento al espectador, lector, para que no le «enajenen» con la representación, para que comprenda que lo que escucha, ve, lee es un juego imaginativo en el que él ha de participar despierto y activo, los personajes –los citados y los otros que intervienen con mayor o menor protagonismo en la obra– son sombras, pero las ideas nos incumben a todos. El juego sobre la realidad se cierne sobre la propia existencia y sus mixtificaciones.

IV

El arranque del cuadro segundo de la obra es uno de los más patéticos del teatro contemporáneo. Pienso que ningún pintor ha podido superarlo en el más profundo de sus cuadros tenebristas. Aunque la decadencia, el absurdo, la miseria humana sobrepasan a las reflexiones o imágenes que sobre la muerte pueda trazar un creador, un artista, un pensador. El patetismo nos sobrecoje. Y el humor corrosivo del manipulador de la escena no duda, en esta recreación intraliteraria, en recordarnos al tiempo la estupidez y mediocridad de tantas expresiones artísticas vulgares y propias de las mentiras del mercado que nos venden a diario.

Compañera indeseada, la muerte acompaña al ser humano desde que nace, sobre todo desde que se convierte en ser pensante, a lo largo de su efímera existencia. En su ininterrumpido abrazo acompaña la angustia, y el miedo que conlleva, con lúdicos períodos en los que el dolor le muerde para acentuar lo miserable y absurdo de su efímero caminar por la vida. Para obviar o paliar los efectos de tan fatídica compañía, el ser humano persigue el placer, el delirio de la alegría, refugiándose en la sensualidad, en el equívoco del poder y la gloria, en la resignación mística o la alienación religiosa. Cuando abandona el campo de su soledad y contempla el paisaje en que

transcurren los años que van del inicio al final de la ceguera absoluta, encuentra un mundo devastado por el absurdo, la irracional miseria de la estupidez y esclerosis humana que juega a provocar más dolor y muerte entre los que renuevan este círculo infernal de la existencia. Lúcidos y apasionados, hay quienes luchan por explicar lo inexplicable, desarrollar revoluciones imposibles. Otros se limitan a constatar, con su imaginación, con su pensamiento, este debate entre el ser y el no ser, entre la utopía y la realidad. Andaba ya cerca de los sesenta años Alfonso Sastre cuando escribió esta obra fundamental sobre los últimos días de Kant. Los sueños, una vez más, habían desembocado en las desesperanzas. El franquismo no moría definitivamente con la figura del dictador. Un nuevo conformismo, pacto que impedía cualquier transformación profunda económica y política y sobre todo regeneración ideológica y moral, fusionaba a las burocracias de las izquierdas con los continuadores de los poderes que ahora no se llamaban fascistas, sino neoconservadores. En el camino se enterraban luchas, esperanzas, sacrificios, nombres sin nombres de oscuros camaradas que una vez más eran devorados, extinguidos por la vieja locomotora del corrupto poder que se aprestaba a vestir nuevos ropajes para perpetuar antiguas miserias. También el creador, el diferente, alojaba en un rincón de su memoria sus intentos por crear un teatro reformador, sincero y revolucionario. Le quedaba escribir. Hace años que había abandonado las filas del partido comunista. La cárcel era el reflejo de una pesadilla que nunca del todo se olvida. Encontraba la paz en esa Euskadi que para otros significaba violencia. Allí, al silenciado, al ninguneado, le acogían entrañablemente, le permitían realizar esa labor que le convierte para algunos, los menos, es decir, los mejores, en una de las escasas voces lúcidas que han dado el pensamiento y la creación literaria en nuestros días de trágica historia. La realidad es la tragedia. La ficción no es sino la negación de esa realidad, la destrucción de los mitos, mostrar lo que de esperpéntico tienen los falsos absolutos. La «tragedia compleja» ha de descender a los abismos que configuran la miseria del poder, el infortunio del ser doblemente condenado: por su impotente existencia, ese caminar hacia la muerte, por su dependencia de la organización social y política en la que a su pesar se ve inmerso. Y al tiempo crear un lenguaje innovador, una escena que salga de la esclerosis que en su trivialización prolongan el feísmo y la estulticia del propio juego de la vida. El mercado exige lo vulgar, superficial, la mentira. El autor, el diferente, lleva entonces su diálogo a una situación

límite, cerrada e inasimilable, grita contra la muerte y grita contra el poder; consciente de la tumba en que se pretende encerrar la literatura y el arte, abre los ojos, los sentidos, la reflexión del espectador, del lector conducido hacia el vacío y la uniformidad, la esclavitud mental, la muerte del pensamiento que antecede a la muerte física, hacia los caminos de la razón, que son los de la libertad. Niega la historia, pero también el fingimiento artístico. En una palabra: crea. Destruye para innovar. Son las únicas tablas de la ley a las que se acoge. De Kafka a Beckett: entre los mejores. De la indefensión existencial del hombre a la indefensión humana de la colectividad. A través del esperpento nos conduce a la tragedia. Desnuda al hombre mostrando sus imperfecciones para que no le sublimemos, sino que le humanicemos en su miseria, transforma la risa en llanto y lo cómico se torna patético: he ahí el auténtico drama de los seres que protagonizan el *Emmanuel Kant*. Más que la degradación y la muerte del personaje, interesa al autor situar la degradación y muerte del propio mundo, nuestro mundo actual. Su impotencia a través de los esperpénticos personajes que rodean la sombra del héroe desmitificado es la impotencia del pensamiento y la creación artística para transformar la vulgar y miserable realidad que él, ellos –Sastre como prolongación del personaje–, intenta llevar a cabo en su proceso revolucionario. Y la representación no es sino una llamada a la conciencia del espectador para que él también comprenda, participe, salga de la ficción de la vida en la que acepta pasivamente el papel que le han otorgado y no se deje dominar, no sea vencido antes de que la muerte le venza definitivamente.

Extraordinaria obra. Extraordinario autor. Uno de los grandes escritores no de este tiempo; de todos los tiempos.

LOS ÚLTIMOS DÍAS DE EMMANUEL KANT

Personajes

E.T.A. HOFFMANN

EMMANUEL KANT

EL PROFESOR WASIANSKI

TERESA KAUFMANN

LAMPE

HANNA

PETER SCHNEIDER

UNA COMISIÓN DE NOTABLES

CUATRO INVITADOS A UN ALMUERZO

ALGUNAS MÁSCARAS DEL CARNAVAL DE KÖNIGSBERG

DOS ENFERMEROS

EL ABOGADO COPPELIUS

La acción, en la casa del filósofo Emmanuel Kant en Königsberg.

PRÓLOGO

Luz a la figura de un hombre un tanto extravagante, cuya imagen es conocida por varios testimonios iconográficos, aunque eso sea lo de menos. Se trata de ERNESTO TEODORO AMADEO HOFFMANN, aunque los espectadores no tengan ninguna razón para imaginar esta identidad. Nuestro hombre se está ocupando con mucha atención en la tarea de preparar lo que los británicos llaman un «punch» y los españoles y otras almas perdidas un ponche. No descuidar, pues, que la composición de la bebida tenga los cinco elementos que deben conformarla –es popularmente sabido que la palabra «punch» viene del persa «poncha», que quiere decir cinco–, a saber, agua, limón, té, azúcar y ron. Por cierto, que a la hora de incorporar el ron su rostro adquiere como una especie de alegría entre infantil y maligna, y la ración de este ingrediente resulta visiblemente abundante. Por fin la mezcla mágica está hecha. Da un paso atrás y contempla su obra mientras empieza a sonar suavemente una musiquilla bastante conocida: la de la barcarola de Los cuentos de Hoffmann de Offenbach. Es entonces cuando enciende un fósforo y procede a incendiar el ponche. Algo verdaderamente mágico sucede entonces, y es que la llama que se eleva es muy alegre, luminosa y multicolor. HOFFMANN se sienta frente a la mesa e, iluminado por esa llama fantástica, comienza a escribir cuidadosamente en un cuaderno, a la par que nos va contando su escritura de la siguiente manera:

HOFFMANN.– La acción de esta obra sucede en la casa de Emmanuel Kant en Königsberg. Es una casa austera, grande y sombría... cuyos muchos rin-

cones oscuros parecen habitados por los fantasmas de las gentes que en otros tiempos vivieron en ella. Corren los últimos días del mes de enero de 1804, y cualquier visitante un tanto sensible experimentaría, visitándola, esos ligeros sobresaltos que a veces nos hacen mirar con un miedo indefinible a nuestras espaldas, como si se viviera la existencia de una vaga amenaza o quizás la presencia inconfesable del Ángel de la Muerte.

(HOFFMANN se sirve una copa de ponche y la bebe pensativo ante su cuaderno mientras se hace el oscuro sobre su figura y se desvanecen los compases de la barcarola.)

(*vid.* Editorial Hiru: <http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/TEATRO-DE-ALFONSO-SASTRE/Los-ultimos-dias-de-Emmanuel-Kant.htm>)