

Alfonso Sastre

Teatro escogido

Edición no venal, septiembre 2006

© Alfonso Sastre

© De los estudios e introducciones: sus autores

© AAT para esta edición

Foto de portada: Gari Garaialde

Diseño Portada: Martín Moreno y Pizarro

Edita: Asociación de Autores de Teatro

Depósito Legal: GU: 341/206

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

<i>El nuevo cerco de Numancia</i>	7
Introducción de Gregorio Torres Nebrera	9
Texto de la obra	21
<i>El camarada oscuro</i>	87
Introducción de Carlos Gil	89
Texto de la obra	95
<i>Los hombres y sus sombras</i>	231
Introducción de César de Vicente Hernando	233
Texto de la obra	241
<i>Los últimos días de Emmanuel Kant</i>	307
Introducción de Andres Sorel	309
Texto de la obra	315
<i>Demasiado tarde para Filoctetes</i>	383
Introducción de David Ladra	385
Texto de la obra	391
<i>¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?</i>	471
Introducción de Xabi Puerta	473
Texto de la obra	493

<i>¡Han matado a Prokopius!</i>	569
Introducción de Virtudes Serrano	571
Texto de la obra	579

EL NUEVO CERCO DE NUMANCIA

ASEDIO Y RESISTENCIA / ÉPICA Y ANTIÉPICA: LA *NUMANCIA* DE SASTRE

GREGORIO TORRES NEBRERA
Universidad de Extremadura

Las relecturas y reescrituras de mitos hispanos y literarios (Celestina, Serrana, Quijote) que ha ido haciendo Alfonso Sastre se inician, en los años sesenta, con uno doble y vinculado entre sí y que tiene que ver con la resistencia de lo ibero a lo foráneo, del pueblo libre, y que se siente libre, frente a las asechanzas imperialistas que lo desean asimilar y someter a su uniformado totalitarismo: el guerrillero lusitano Viriato y el ejemplo colectivo de Numancia. Aquella doble recreación de un individuo y de una colectividad, en los que empezaba a radicalizarse el hondo sentido de la autodeterminación, llevó por título común *Crónicas romanas*, largo texto en dos partes (una por crónica) ensambladas mediante numerosas secuencias-escenas que Alfonso Sastre escribió en el simbólico año de las protestas libertarias –el 68– y que se estrenó, parcialmente, por primera y única vez en el festival francés (el país de las barricadas que pedían el poder para la imaginación) de Avignon, en 1981, por la compañía Théâtre de l’Instant bajo la dirección de Bernard Lotti¹.

Ahora Sastre ha decidido desembarazarse del independentista luso, en el que quiso recrear en su día la figura del Che Guevara, para centrarse sólo en el mito teatral del asedio/defensa de una ciudad que Cervantes había ya recordado y recreado en los últimos años del siglo XVI, tal vez –como propone Alfredo Hermenegildo, y creo que su hipótesis es razonable²– para denun-

¹ Y que con ese título aglutinador editó Magda Ruggieri Marchetti en la colección Letras Hispánicas de Editorial Cátedra, en 1979, junto con *La sangre y la ceniza*.

² Alfredo Hermenegildo. *La «Numancia» de Cervantes*. Madrid SGEL, 1985.

ciar oblicuamente, pero agudamente, otro asedio injusto en la España de su tiempo, cual había sido el decretado contra la minoría étnica y cultural de los moriscos granadinos hasta su aniquilación y expulsión. Don Miguel perfiló un símbolo escénico enormemente fructífero, pues era el idóneo para plantear una situación dramática ideal en el teatro: el cerco que se establece desde *el fuera* de la escena sobre lo que hay *dentro* de ella³. No ha de extrañar, por tanto, que el motivo teatral de la destrucción de Numancia por parte de las severas estrategias militares de Escipión el Africano le interesara en el siglo siguiente a Rojas Zorrilla y en el XVIII a Ignacio López de Ayala, si bien la que ha superado el paso del tiempo ha sido la suya: se dice que la *Numancia* cervantina se representó para apoyar la moral de resistencia colectiva de una comunidad, en pleno asedio napoleónico, la de la sufrida y heroica Zaragoza y, cómo no, también se adaptó y escenificó en los peores momentos del asedio madrileño durante la Guerra Civil. Que le pregunten a Rafael Alberti, a María Teresa León, a Santiago Ontañón o a Salvador Arias (felizmente vivo para el emotivo y documentado testimonio) cómo aquella *Numancia-Madrid-España leal* se puso en pie, para emocionar, en la escena del Teatro de la Zarzuela, cuando los milicianos madrileños resistían en varios flancos de Madrid el empuje de las tropas de Franco⁴. Y desde luego nuestra Guerra Civil (más adelante vuelvo a ello) es constante recuerdo y referencia en los anacronismos de la pieza.

Tanto en Cervantes como en Sastre se advierte un prioritario mensaje: la dignidad, hasta la extenuación y el sacrificio, de una colectividad ante el

³ El motivo del cerco de un espacio amurallado que se defiende como puede es reiterativo en Sastre. Ésa era, en última instancia, la situación del peligroso puesto de avanzadilla en un frente militar que se imagina en *Escuadra hacia la muerte*. Y un texto menor de Lope le sirvió de punto de partida para otra obra posterior, *Asalto a una ciudad* (sobre *El asalto de Mastroique*).

⁴ ¿Pudo influir en la reescritura del motivo-símbolo cervantino, por parte de Sastre, la reposición de la tragedia, en la temporada 66-67 en el Español, bajo la dirección de Miguel Narros? Sobre todo porque Narros procuró en aquella ocasión hacer algo que, en cierto modo, también persigue Sastre: proyectar la propuesta cervantina a la actualidad histórica de aquel momento de mediados de los sesenta, incluyendo –como Sastre– algunos anacronismos que contribuyesen a acercar el texto del XVI al interés y a la sensibilidad del espectador del XX. En un momento de las declaraciones contenidas en el libro que refiero en la nota 6, pág. 109, Sastre recuerda la buena impresión que se había llevado de aquella representación madrileña: «Quedaron entonces contrastadas las virtualidades teatrales con lo que había advertido en la lectura [de la obra]. No era, pues, que [*Numancia*] tuviera una buena estructura dramática solamente, sino que también en el teatro resultaba una obra excelente. Mi admiración por la *Numancia* se completó».

poder superior que arrolla, que vence, pero que jamás convence. Una lucha de dos colectivos que se mueven por intereses muy distintos: uno noble, digno, asumible por la totalidad (paz, independencia, defensa a ultranza de lo propio) y otro espurio: el egoísmo ambicioso de un dictador, que sólo piensa en su minuto de gloria antes que en la vida de sus soldados y en la dignidad del ejército y de los civiles (inocentes) que tiene en frente. Ésos son los perfiles que definen al Africano, extrapolables a tantos nombres de la historia contemporánea, a la altura del 68 y del momento presente. Los conflictos de los Balcanes, de Irak, de Israel frente a Palestina le otorgan a la pieza de Sastre la misma actualidad que la guerra del Vietnam tenía en el momento en que se escribió *La nueva destrucción de Numancia*⁵. A ese episodio parecen remitir estas palabras del militar Publio Cornelio Escipión Emiliano en la arenga del cuadro II: «Guerra larga, sucia, podrida. Guerra interminable. Guerra desigual, ¡entre la mayor potencia del orbe y una ciudad enana, orgullosamente erigida en el corazón mismo del subdesarrollo, del más atroz retraso!», o son claras e irónicas las alusiones al ejército yanqui cuando el mismo general en jefe diseña su plan de asedio en forma de un «pentágono» trazado alrededor de la muralla de la población hispana.

Este *Nuevo cerco de Numancia* es coetáneo de *La sangre y la ceniza* o de *La taberna fantástica*, y por tanto una de las primeras concreciones de la «tragedia compleja» que Sastre adopta como fórmula de evolución estética en la segunda etapa de su obra dramática. Cuando la *tragedia pura* —concluía Sastre— provocaba más indiferencia o rechazo que *catarsis* en el espectador que le tocaba en suerte, se hace necesario buscar una renovación del clásico esquema trágico, de suyo monolítico, monocorde (el héroe serio

⁵ En efecto, no son pocos los momentos en que se alude, con meridiana claridad, al conflicto mantenido por Estados Unidos en el oriente asiático y se relacionan las anacrónicas bombas incendiarias que lanza el ejército romano contra los trojes de trigo de la ciudad con los bombardeos con napalm, mortífera arma que el ejército norteamericano arrojaba contra las desprovistas aldeas vietnamitas. Véase al respecto el cuadro VII, titulado precisamente «Napalm», y la imagen del niño abrasado que figura en la acotación final de ese cuadro, o la alusión de Marandro en el cuadro IV, cuando le echa en cara a Escipión que la nación romana a la que representa hace «saqueos y genocidios que en nombre de la cultura romana se perpetran en éste, y según noticias, también en otros países y pueblos orientales». Para despejar cualquier duda al respecto, Sastre propone que en la escenificación del mencionado cuadro VII se proyecten sobre la escena, en la que figura Numancia bombardeada, algunas imágenes «sobre el napalm, las bombas de fósforo y otros argumentos norteamericanos en Viet Nam».

ante un destino tremendo, incontestable, que lo acaba destruyendo), por otro que combine, al menos, dos tonos contrapunteados: el héroe es, a la vez sublime y ridículo, y esta doble tesitura provoca sucesiva y alternativamente en el espectador aproximaciones y distanciamientos de su ánimo. La *tragedia compleja* sastreana es una amalgama bien resuelta de Valle y Brecht para superar y revitalizar, en ese punto, la *Poética* aristotélica y captar al espectador de un tiempo degradado que reaccionaba con impasibilidad ante la tragedia clásica. Si se intenta acercar al héroe trágico a un receptor degradado, para que se produzca la conexión, la identificación, y no la indiferencia, es necesario dotar a ese héroe (individual, como Servet, o colectivo, como el pueblo numantino) de un parejo perfil de degradación (que incluye las caras opuestas: débil y fuerte, loco y cuerdo, virtuoso y malvado como lo es, en su complejidad, la nueva sociedad a la que se orienta esa tragedia renovada en forma de *tragedia compleja*): «el héroe trágico –ha afirmado Sastre– tenía que presentarse con ingredientes de la degradación del contexto, [...] y luego superando esa degradación por medio de la decisión trágica del personaje»⁶. Y para que sirva al tiempo presente, cuando la ambientación de esa tragedia se ubica en el pasado (el caso evidente del cerco y destrucción de Numancia), se hace necesario trufar el texto de oportunos anacronismos⁷ que, una vez que han surtido el efecto de sorpresa inmediato, procuran la ecuación entre pasado y presente, el lazo sutil y comprensible que une la guerra Roma-Numancia con la Guerra Civil española y con el conflicto EE. UU.-Vietnam⁸. Pero no deja de ser también una relectura homenajeadora

⁶ Esta cita del autor y otras que siguen están tomadas del libro-entrevista de Francisco Caudet *Crónica de una marginación* (tercera jornada), Madrid, Ediciones de la Torre, 1984.

⁷ «La Historia era siempre como una metáfora [del presente]. Ahora, claro, para que esa intención fuera evidente había que proceder a los anacronismos», decía Sastre en el lugar indicado en la nota anterior.

⁸ Preguntado por Caudet acerca de la circunstancia que motivó la escritura de *Crónicas romanas* (título anterior que englobaba este *Nuevo cerco...*), Sastre comentaba lo que sigue: «La idea se me ocurrió no simplemente al ir a Numancia, sino que fue el ir a Numancia y el que, en esos momentos, Eva y yo estábamos prendados de la figura del Che Guevara y angustiadísimos con la guerra del Vietnam. Yo vi en la historia de Numancia la posibilidad de hacer una reflexión sobre la guerrilla revolucionaria en América Latina y la lucha popular vietnamita contra el imperialismo americano». Magda Ruggeri también encuentra en frases como «¡Numancia o muerte!» un eco del lema de la revolución castrista, «¡Patria o muerte!», y en el hambre a que se ve sometida la ciudad ve un eco del drástico bloqueo a la isla (Introducción a la edición referida en la nota 1).

de un descollante texto dramático cervantino. Sastre, al mirar al original del que parte, encontraba que es «una obra extraordinariamente bien hecha, que tenía una estructura compleja, con una sucesión de un tipo de elementos y otros, alternados muy equilibradamente, y también es una obra muy, muy sobria». Por ello invito al lector a que haga una segunda lectura del texto de Sastre en paralelo con el de Cervantes y notará lo que permanece de uno en el otro (con sus lógicos matices de contraste), lo que no ha sido trasplantado y, sobre todo, en lo que difieren ambos. No es –lo advertiré con toda claridad– una refundición, al modo de las muchas que se hacen en el siglo XIX sobre éxitos del XVII– de una tragedia de nuestro Siglo de Oro lo que hace Sastre, pero sí una reelaboración de aquel material, de aquel mito y de aquel argumento, que deconstruye y reconstruye en el código sémico de la «tragedia compleja». Veamos algunas pautas que saltan a la vista en ese cotejo.

Escipión, en la obra cervantina, se hace cargo de una situación bélica que se prolonga en el tiempo, para atajar la imagen de ineffectividad del prestigioso ejército romano y, como gestión previa, se propone restablecer la disciplina castrense en un desmoralizado y corrupto campamento militar. Ése es el argumento principal de la jornada primera del texto clásico. Sobre estos dos endecasílabos cervantinos («Primero es menester que se refrene/ el vicio que entre todos se derrama») Sastre inventa un largo y divertido primer cuadro con un campamento militar que es cualquier cosa menos militar, sino verdadero exponente de la corrupción, la depravación y la confusión⁹. Después, la acción se hace tangencial en ambas obras con el agresivo plan romano de reducir por hambre a los sitiados y obligarlos a la rendición, y la fallida embajada de los numantinos para buscar una honrosa salida a la desesperada situación que se les avecina, mediante el singular desafío que resuel-

⁹ También en su adaptación en días de guerra, Alberti acentuó el objetivo de afear la imagen de los «romanos-fascistas» escribiendo una primera escena jocoso-escatológica entre dos personajes, «Bacus» y «Macus», sacados de las *farsas atelanas*, que dan al ejército enemigo ese aire de desvergüenza e inmoralidad. Pero Sastre va mucho más allá en el divertimento y vistosidad de la «kermés» en la que convierte el *castrum* sitiador. Y ya que traigo a colación el nombre de Alberti, hay un explícito recuerdo a un símbolo de su poesía de combate –España como toro en el mar que un día responderá con toda su bravura al castigo que se le ha infligido, y que se recoge en el libro *Entre el clavel y la espada*– en esta frase del cuadro XII: «MUJER.– ¡La poca vida que nos queda, que es lo único, transformémosla en una muerte digna, en un insulto! HOMBRE.– ¡La muerte propia del gran coraje de este pueblo, toro que siempre supo crecerse en el castigo!». (el subrayado es mío).

va el pulso entre los dos contendientes. Pero Sastre, de acuerdo con los postulados estéticos de la «tragedia compleja», subraya las tintas cuasi grotescas, y hace que el estratega Escipión defina su plan de rendición con la irónica fórmula de un «teorema» que –escuchado– asociamos con la parodia del «principio de Arquímedes» que todos hemos aprendido y recitado en las aulas de primaria: «Dice así mi principio referente al caso que nos ocupa: toda ciudad rodeada en su total perímetro por un foso de tres metros de ancho por otros tantos de profundidad, podrá resistir un cerco cierto número de días contados en proporción a la cantidad de efectivos que en ella se encuentren en el momento de acabarse el trazado de dicha envolvente zanja». Sastre (volviendo a la situación de la embajada de tregua y resolución, común en ambas tragedias) resuelve con exagerada kinesia de los actores y derroche de anacrónicas armas de fuego y sirenas la reposada y retórica entrevista diseñada por Cervantes. Y si los romanos reciben, con no escaso recelo y extrañeza, a los numantinos con sus ametralladoras en disposición de tiro, los numantinos aparecen en la escena con unos no menos anacrónicos «monos azules». Es la primera ocasión en que Sastre dispone de signos escénicos paraverbales y verbales para que el espectador asocie el cerco numantino con el madrileño por las tropas franquistas (ése era el objetivo inmediato de la adaptación albertiana del 37). Y en medio de las exageraciones quinésicas y proxémicas que aminoran el dramatismo de la escena, se produce la tensión dolorosa, sincera, de una última súplica de los parlamentarios cercados: la evacuación de los niños, como la que ocurrió (hacia la URSS, hacia los Países Bajos) en nuestra guerra del 36.

Obviamente Sastre elimina la presencia de todos los personajes simbólicos –fundamentales en la *compositio* de la tragedia cervantina (España, el río Duero, Guerra, Enfermedad, Hambre y, finalmente, Fama)– porque serían incoherentes en la «actualización comunicativa» que la *tragedia compleja* persigue, pero mantiene una secuencia que Cervantes la planteó también como elemento «maravilloso-simbólico» en su versión y de la que Sastre hace el *contrafactum* paródico: el muerto invocado por el sacerdote Marquino al finalizar la jornada segunda de la *Numancia* modelo. En ésta el muerto invocado será el elocuente portador, desde el otro lado de la muerte, de la destrucción irremediable que le aguarda a la ciudad castellana; en la lectura sastreana es el exponente –uno más– de la superchería manipuladora de la religión que ha de atajar el materialismo ateo del gobierno laico de Numancia.

La seria solemnidad, que casi sobrecoge, de la escena cervantina se torna entremés jocoso en *El nuevo cerco de Numancia*, al hacer que el tal muerto no sea sino el sacristán, bobo cómplice del sacerdote estafador¹⁰ que se ha enterrado previamente en la sepultura y que se fingirá resucitado de pega para minar la moral de los numantinos, de modo que el vituperable Marquino de Sastre se interpreta como un agente quintacolumnista, un elemento derrotista, en el seno de la heroica ciudad¹¹. Y antes de esa secuencia, y entre las inventadas *ex novo* por Sastre, destaca la del cronista Polibio (uno de los varios personajes que no figuran entre los «dramatis personae» cervantinos, si bien fue el verdadero cronista del suceso bélico), que describe la «reforma» del viciado campamento romano en graciosas seguidillas con bordón, demostrando de paso la falacia, en tantas ocasiones, de la historia oficial frente a la historia real, pues mientras Polibio afirma una cosa, la acción muda que se desarrolla en la escena nos ofrece otra no exactamente acorde con lo señalado en la crónica. Sastre ahonda su visión antimilitarista, que para nada podía estar en el soldado Cervantes. Y es que Sastre parece también arremeter contra la historia que escriben los vencedores de todas las guerras, con la tentación irresistible de ofender lo más posible la memoria del vencido, degradándola hasta el máximo pensable. Así, cuando en el cuadro XII los numantinos se duelen de su digna hambre, de sus sufrimientos, y sólo se atreven a hacer justicia sobre los traidores y especuladores, el cronista del suceso se atreve a lanzar al futuro esta ignominia: «En Numancia, durante el asedio, se produjeron escenas de una enorme barbarie, tales como canibalismo y otros excesos. No se tiene noticia de costumbres antropofágicas anteriores a estos acontecimientos del cerco numantino. Es, pues, de presumir que la prolongada dieta a que fueron sometidos, pues fue con dulces manos

¹⁰ Y que Sastre hace llamar Caravino, nombre que tiene en el texto de Cervantes un arrojado numantino, en tanto que en la versión de Sastre es un personaje ridículo que hace honor al burlesco significado de su nombre, si lo consideramos nombre compuesto, o mote: «cara de vino», ‘dado a la embriaguez’.

¹¹ Así se expresa Leoncio (personaje que se correspondería con el Leoncio de Cervantes): «La iglesia es el refugio de solapados enemigos, de traidores activos e hipócritas espías: de perniciosos gusanos que boicotean nuestros planes». Ni que decir tiene que el episodio en cuestión se inserta en una amplia tradición libresca y anticlerical de larga prosapia, que iría desde el episodio quinto del *Lazarillo* a la pieza de guiñol *Bazar de la Providencia*, que Alberti escribió en 1934 sobre el satírico poema de Guerra Junqueiro *La vejez del Padre Eterno*. En Sastre, además, funciona el concepto marxista de la religión como «opio del pueblo».

y no con violentas espadas como se obtuvo la rendición de aquella fortaleza, les condujo a tan terrible aberración. Con sus fauces sangrientas de carne humana palpitante no pudieron parar su decretado acabamiento, sin embargo».

Las reuniones de los numantinos para decidir democráticamente sobre su aciaga suerte se celebran, en la obra que se presenta, como «asambleas» y «comités» en los que se oye de fondo la emblemática canción-divisa de Joan Baez en las barricadas del 68 *No nos moverán*. Asambleas presididas por Teógenes, el mismo patriarca numantino de la obra clásica, y por otros jefes secundarios, y el lema que se deja ver en la bandera que los preside —«No pasarán»— vuelve a remitirnos a un contexto bélico e histórico muy concreto. Entre esos personajes responsables de la Junta Unitaria de Resistencia (el paralelo evocador con la Junta de Defensa de Madrid es evidente), hay uno que no está en Cervantes y que crea Sastre, el llamado Leucón, «espíritu ácrata y romántico», porque en él deposita el nuevo autor una llamada a la acción, un antídoto a la resignación numantina que se deja llevar de su amargo *fatum*: «El numantino combate cuerpo a cuerpo, y no sabe contra fantasmas invisibles que lo envuelven». Leucón detesta la «lánguida agonía». Ese Leucón se escapa de la resistencia numantina y se instala en la lucha antifranquista, y echa en cara de los que le oyen que el asedio romano —o sea, la dictadura franquista— ha sembrado un miedo que imposibilita nuevas acciones: «nunca surgirán, con recuerdo de un millón de muertos vivo entre nosotros, que estamos más muertos aún que ellos, por la memoria de las atrocidades»¹². Y por ello será este personaje el que, rompiendo la medida de la tragedia cervantina, increpe y desafíe con todo desgarro, desde las murallas numantinas, al mismo Escipión, y lo hace con una sarta de alusiones degradantes que rozan el lenguaje esperpéntico y hasta barriobajero¹³. Pero, como es norma de proceder en la «tragedia compleja», nada ni nadie responden al bravo coraje del exaltado numantino, y un silencio atroz corona su reto, y entonces llega la hora del patetismo, del desencanto, y el héroe fuerte

¹² En el diálogo que se cruza entre Teógenes, Marandro, Leoncio y Leucón se intertextualiza una frase de la *Internacional*: «pueda crecer esta batalla agrupados los pueblos en la lucha final».

¹³ Aunque es un aspecto descollante en el análisis de este *Nuevo cerco de Numancia*, no entro en la valoración del lenguaje empleado, porque sobre ello se ha extendido Magda Ruggeri tanto en la Introducción señalada en nota 1 como en el imprescindible artículo «La tragedia compleja en sus mejores realizaciones», *Cuadernos de «El Público»*, 38, diciembre de 1988, págs. 61-75.

muestra también su flanco débil, se hace intensamente humano¹⁴: «Leucón, como desamparado ante el silencio, se echa a llorar de rabia y de impotencia». Otro ejemplo de esa doble dimensión –el humor y el drama sin solución de continuidad, para crear la catarsis por sorpresa– en la secuencia, inspirada en Cervantes, de los numantinos que han de procurarse la muerte unos a otros en cumplimiento del sublime acuerdo de la autodestrucción total (jornada cuarta y cuadro XIII, respectivamente). Dos numantinos que han acordado causarse muerte recíproca por espada, pero a la hora de la verdad muestran la humana resistencia a recibir la estocada mortal. Tiene que mediar en la situación un extraño al grupo (figura trasplantada a la escena desde otro ámbito por Sastre: el esclavo Espartaco) y, finalmente, tras haber sonreído con las «excusas» de los dos numantinos, asistimos a la inmólación de cuantos han coincidido en el tablado: los dos soldados, la desconsolada madre y el mencionado Espartaco. Por cierto, la inesperada aparición de esta figura en medio de la Numancia sitiada la explica Sastre como un símbolo esperanzado de la germinación y propagación de la épica hazaña hispana: «La rebelión posterior de Espartaco puede encontrar un germen en Numancia. Entraría eso dentro de ese no resignarme nunca a que las obras terminen mal del todo y que se abra una esperanza. El ejemplo de Numancia podría encarnar posteriormente en la rebelión de los esclavos con Espartaco».

Dos últimas anotaciones en este análisis meramente introductorio: la versión de Sastre respeta e intensifica la victoria moral de Numancia sobre un Escipión que se queda con las manos vacías, sin el menor testimonio de su victoria ante el senado romano, como lo había subrayado Cervantes¹⁵. La última baza de su fracasada estrategia, el joven numantino Bariato, se frustra de forma idéntica en ambos registros. A las tentativas ofertas y promesas del nervioso general, el joven superviviente de la masacre responde con la

¹⁴ Como bien ha indicado Ruggeri Marchetti (1979:120) «Sastre, presentando a los habitantes de la ciudad, no nos muestra un pequeño mundo de superhombres enfrentándose con el coloso, sino un grupo de personajes llenos de debilidades que pueden identificarse con los habitantes de cualquier aldea».

¹⁵ «Con uno solo que quedase vivo/no se me negaría el triunfo en Roma/ de haber domado esta nación soberbia». Por ello Cervantes acaba su obra con la intervención de la Fama, que, refiriéndose a Bariato, el último muerto de Numancia, afirma: «Alzad, romanos, la inclinada frente;/ llevad de aquí este cuerpo, que ha podido/ en tan pequeña edad arrebatarnos/ el triunfo que pudiera tanto honraros».

misma reciedumbre moral de los suyos, arrojándose desde lo alto de la muralla en la que se había escondido: «Yo heredé de Numancia todo el brío», afirma el Bariato de Cervantes; «Me arropo en la bandera. Voy a echarme a dormir, hasta que quede muerto», dice el Viriato de Sastre antes de arrojarlo al vacío. ¿Y el cambio de nombre del personaje de un texto a otro? Es la forma de establecer una continuidad entre la resistencia del guerrillero Viriato (recreada en la primera de las *Crónicas romanas*: «La guerrilla lusitana») y la épica/antiépica numantina, pues, según la creencia generalizada, allí en Numancia se había refugiado un hijo del mito Viriato (como el único hijo de otro mito de la rebeldía, Guillermo Tell), del mismo modo que Sastre imagina la fructificación de la semilla numantina en la liberación de los esclavos romanos y, por extensión, en tantas otras rebeldías liberadoras contra incontables opresores...

Un final abierto a la esperanza, y sobre todo a la continuación de la lucha, que se consigue –frente al *consumatum est* cervantino– en el inesperado último cuadro, cuando el final de la convencional representación de la tragedia (Escipión va a romper el asta de la bandera en la que se había envuelto el joven Viriato) se ve interrumpido al invadir el escenario un grupo de estudiantes que –ocupando el teatro– hacen de la resistencia numantina una auténtica asamblea informativa y de resistencia contra el régimen dictatorial imperante (el franquismo, cuando la obra se escribió), que si no cerca ciudades, sí cerca teatros. El sentido de este importante epílogo actualizador de la obra lo explicaba claramente Sastre en sus conversaciones con Caudet: «[...] es un homenaje al mayo del 68. [...] Entonces, en el 68, se ocuparon en Francia muchos teatros. Por eso también ocurre la ocupación del teatro en mi obra [...] Incluso al final, cuando los estudiantes ocupan el teatro, se podría aprovechar para celebrar allí una asamblea con los problemas del día. Por lo tanto, el final tendrá que respetar necesariamente la coyuntura política de la situación del momento. De ahí la estructura abierta, incluidos los finales, de mis tragedias complejas».

En la comparación de ambos textos se nota la presencia, en Cervantes, de una secuencia lírico-amorosa entre el guerrero Marandro y su amada Lira (jornada tercera) que es ausencia total en Sastre, porque ese paréntesis lírico-afectivo no encaja en los presupuestos de la «tragedia compleja», lo que no es óbice para que Sastre deje testimonio en su versión de su notable capacidad poética (desde las seguidillas cómicas del principio a los tetrástrofos

que recitan cuatro numantinos escondidos en una cueva del cuadro VIII, el doloroso canto de la madre ante el cadáver del hijo muerto por hambre del cuadro XIII o el del numantino que se despide de sus enseres y de su vida ante la hoguera, en el XIV) y le haga su particular homenaje a un poeta prometeico, admirador también de Cervantes, como fue León Felipe, pues un estremecedor poema de *Versos y oraciones del caminante* —«Pie para el Niño de Vallecas»— nos insta a la responsable solidaridad en la resistencia («De aquí no se va nadie: ni el místico ni el suicida»), que es lo que este *Nuevo cerco de Numancia* quiere proponer en la larga estela que enlaza un episodio de la ocupación romana en España con la permanente resistencia de aquellos que aman la libertad contra los que quieren cercenarla con diversa clase de asedios y agresiones a la misma.

EL NUEVO CERCO DE NUMANCIA

CUADRO I

Noticiario y campamento

En el año 144 a.C., el general romano Cecilio Metelo, en su campaña de sometimiento de pueblos iberos, chocó contra la resistencia de Numancia. A Cecilio Metelo, derrotado ante Numancia, sucedió Quinto Pompeyo Aulo. A Quinto Pompeyo Aulo, derrotado ante Numancia, sucedió Pompilio Lenas. A Pompilio Lenas, derrotado ante Numancia, sucedió el cónsul Hostilio Mancino. Al cónsul Hostilio Mancino, derrotado ante Numancia, sucedió Emilio Lépedo. A Emilio Lépedo, derrotado ante Numancia, sucedió Furio Filón. A Furio Filón, derrotado ante Numancia, sucedió el cónsul Quinto Calpurnio Pisón. A Calpurnio Pisón, derrotado ante Numancia, sucedió como cónsul Publio Escipión Emiliano. En el año 139 fue asesinado Viriato. En el otoño del 134, Publio Escipión Emiliano, ostentando el mando general de la Península, se situó ante Numancia al mando de 60.000 hombres. Fue el principio de un fin que duró nueve meses; y es el comienzo de nuestra historia.

(Este texto puede oírse por altavoces mientras el público se sitúa en sus asientos. Al empezar la acción estamos en uno de los campamentos romanos situados alrededor de Numancia. Su ambiente es muy poco militar: PUTAS [expuestas en una especie de escaparates o paseantes, con sus bolsos], MERCADERES de objetos prohibidos, PREDICADORES religiosos, SOLDADOS borrachos o jugándose las perras a los dados, etcétera.)

MERCADER.— Me vendo gomas, perfumes, filtros amorosos, pomadas, lavativas, quitapesares, permanganato, polvos, mandrágora, desodorantes, colorete y yerbas de varia aplicación: evitavientes, rompetripas y otras. ¡Todo para el placer venéreo y contra sus tristes consecuencias!

FERIANTE.— (*Lleva una especie de casco vikingo, con dos cuernos.*) Se rifa acto sexual con señora en perfecto estado, tetas garantizadas y otros encantos populares. Larga experiencia. Me quedan cinco papeletas para hoy. (*Algún SOLDADO compra. Otro dice al feriante.*)

SOLDADO.— ¿Se puede ver el género?

FERIANTE.— Es género secreto hasta el momento mismo del asunto, ya que sólo el premiado puede verla. Es la costumbre de la casa, admitida en este y otros campamentos del cerco de Numancia.

SOLDADO.— ¿Y quién le garantiza a uno?

FERIANTE.— El prestigio de la marca, su antigüedad y las medallas obtenidas en algunas famosas exposiciones.

SOLDADO.— Es peor lo que dices.

FERIANTE.— ¿De qué cosa?

SOLDADO.— Lo de la antigüedad, pues eso quiere decir que debe ser un rato vieja la gachí.

FERIANTE.— No lo es, pero además, ¿tú qué pretendes por el precio tan irrisorio, de dos reales, que te cuesta la papeleta? Sin embargo, es dama de relativa juventud y muy emotiva con el hombre: puedo hablar con conocimiento de causa, ya que se trata de mi esposa. El negocio es antiguo como resultante de que por él van desfilando mis sucesivas esposas, contraídas todas ellas, claro, en legítimos matrimonios —¡éste es negocio muy legal, como consta en mi cédula!—, y de que he tenido siete en el feliz transcurso de los años. (*Risas en algunos curiosos.*)

SOLDADO.— (*Todavía dudoso.*) Tengo aún una duda. ¿Quién la saca?

FERIANTE.— No te entiendo, soldado. O será que no oigo por este oído izquierdo.

SOLDADO.— Que quién saca la papeleta, me refiero.

FERIANTE.— Una mano inocente, quién va a ser. Es negocio honorable.

SOLDADO.— Dame una. (*La coge.*) Entro de guardia a las 8. No sé si me da tiempo.

FERIANTE.— Desde las 7 que es el sorteo, tienes tiempo de sobra, en caso de ser afortunado. ¿Quieres alguna estampita con posturas para ir abriendo boca?

SOLDADO.— No necesito de estampitas, tal como estoy, pero trae una colección por pura curiosidad y para los amigos. (*El feriante le da unos cromos.*) ¿Cuánto es el conjunto?

FERIANTE.— Son tres reales todo. (*Coge el dinero del SOLDADO.*) Gracias. (*Vocea.*) Me rifo acto con señora en buenas condiciones. En la flor de la vida, a dos realitos número. Me quedan cuatro papeletas para hoy.

MERCADER.— Me vendo gomas, untos, lavativas. Todo para el aparato ginecounario. ¡Todo para el placer venéreo y contra sus tristes consecuencias! (*Pantomima de la venta de un preservativo, en que se trata, entre el MERCADER y un SOLDADO mudo, del tamaño, etc. Cuando acaba la pantomima, sigue voceando.*) Grandes rebajas. Ofertas especiales. Saldos, ¡todo para el placer venéreo y contra sus tristes consecuencias!

ADIVINO.— (*Con un cucurucho azul decorado con estrellas de papel de plata.*) Se adivina el porvenir al caballero; se adivina el porvenir a la señora o señorita. Los caballeros un real; los militares medio billete. Las señoritas, gratis. (*Alrededor del SOLDADO que compró cromos se ha formado un nutrido y expectante grupo de harapientos SOLDADOS.*)

UN SOLDADO.— Mira esto, macho, qué agradable.

OTRO.— Ahí va, tú. Mira la tía y advierte posiciones.

OTRO MÁS.— (*Silba.*) Qué color, qué textura. A ver otra; a ver otra. (*Clamores. Es que el SOLDADO muestra otra estampa.*) Mecachis: esto sí que es grande, madre mía.

UN SOLDADO.— Está muy bien traído.

OTRO.— Eso es gozar de la vida y lo demás es cuento. Eso es estar a gusto de verdad.

OTRO MÁS.— (*El impaciente.*) A ver otra, a ver otra. (*El SOLDADO pasa a otra. Nuevos clamores. El ADIVINO sigue su pregón.*)

ADIVINO.— Se adivina el porvenir al caballero; se adivina el porvenir a la señora o señorita. Por el doctor Fantasma, diplomado en Astrología judiciaria y científica. (*Se han parado ante él un SOLDADO y una PROSTITUTA.*)

SOLDADO.— (*Muy risueño; está borracho.*) Échanoslo a nosotros, hombre; a ver el porvenir que nos aguarda.

ADIVINO.— Echa tú antes los centimitos. Se paga adelantado.

SOLDADO.— Soy soldado romano, legionario valiente. (*Da un traspiés.*) ¿No te fías?

ADIVINO.— No es eso; se hace así por la eficacia de la adivinación. El pago posterior es fatal, en el orden científico.

SOLDADO.— Eres un sabio y te aprovechas. Nos lías.

ADIVINO.— Apoquina y te dicto tu futuro.

SOLDADO.— (*A la PROSTITUTA.*) ¿Nos lo decimos, chata?

PROSTITUTA.— Me da un poco de canguis, el saberlo, pero hale, lo hagamos si es ése tu capricho.

SOLDADO.— (*Echa los céntimos.*) Nos lo dice en conjunto, profesor, a la señora y mi menduna.

ADIVINO.— (*Los mira, hipnóticamente.*) ¿En conjunto a los dos? Es imposible, dado que vuestras vidas se separan.

PROSTITUTA.— (*Furiosa.*) ¿Así que me abandonas?

SOLDADO.— No es ésa mi intención, lo juro. Serán achaques del Destino.

PROSTITUTA.— Estáis conchabados aquí el del cucurucho y tú; pero no trago. Contigo hasta la muerte.

SOLDADO.— Esto pide una copa. Me voy a la taberna.

ADIVINO.— (*Sacando una frasca y un vaso.*) Se te sirve aquí mismo. Poseo cédula también de tabernero, y estoy autorizado.

SOLDADO.— A ver si es un potingue y me envenenas.

ADIVINO.— Es orujo gallego del mejor. Prueba y repites. (*El SOLDADO bebe y vacila como si le hubieran dado un estacazo.*) Ya veo que te gusta. ¿Verdad que es muy vulcánico?

SOLDADO.— Fuego puro parece.

ADIVINO.— Lo es, sacado de su fragua. Es un licor de dioses. (*Lo mira otra vez hipnóticamente.*)

SOLDADO.— Encima me das miedo.

ADIVINO.— La ciencia no asusta; reconforta. Así como decía, el futuro de la señora va por un lado, por cierto muy curioso. Acabará de cortesana en Roma, en medio de honores y riquezas.

PROSTITUTA.— ¿Y éste dónde?

ADIVINO.— (*Le coge la mano.*) Se va a distinguir en este cerco de Numancia y hará carrera militar; quizás llegue a sargento.

SOLDADO.— (*Vanidoso.*) Creo que tengo facultades. ¿Y qué ocurre después?

ADIVINO.— (*Se concentra.*) Después de sargento, no veo nada.

SOLDADO.— Mira bien, por favor, a ver si apareciera de teniente.

ADIVINO.— Pásate mañana por aquí y a lo mejor lo conseguimos. Porque ahora nada, nada. (*Parece que los ojos van a salirse de las órbitas.*)

SOLDADO.— Entonces déjalo, no hagas tantos esfuerzos, que te pones feísimo; y además no te vaya a dar algo y sea peor la cura que la enfermedad. Vuelve

al oficio de tabernero, que es más sencillo, y dame otra de lo mismo, servida con agrado. (*El ADIVINO le sirve otro vaso y el SOLDADO, al beberlo, se desploma. La PROSTITUTA no parece sorprenderse. Sonríe.*)

ADIVINO.— (*Alarmado.*) No es tan fuerte, señora.

PROSTITUTA.— ¿El muchacho? Depende de cuales situaciones.

ADIVINO.— El aguardiente, digo.

PROSTITUTA.— Es que llevamos tres días de parranda. A las setenta y dos horas siempre la palma este chaval. Déjalo que la duerma y luego me lo mandas con cualquiera.

ADIVINO.— ¿A dónde?

PROSTITUTA.— Lleva una chapa al cuello a modo de medalla. Ahí va la dirección. Abur y gracias, adivino. (*Se retira contoneándose. Entonces se cruza con otro SOLDADO que lleva zapato alto de mujer y va con los labios y los ojos pintados.*) ¿Dónde vas a estas horas?

SOLDADO AFEMINADO.— Que entro ahora de centinela, chica. Ay, qué vida tan perra.

(Ahora pasa una escuadra formada por SOLDADOS con largas melenas, zarrapastreros, que no llevan el paso, etcétera, un, dos, un, dos. Las PROSTITUTAS los jalean con obs-cenos piropos y hay risas generales. Suena una chun-darata de platillos y tambores. Pasa la pareja de la vigilancia, con cascos en los que se lee P.M. y porras. Terriblemente borrachos, hacen eses de aquí para allá. Entonces, entre la barahúnda se alza la voz de un PREDICADOR, SACERDOTE O PROFETA.)

PROFETA.— ¡Hermanos, escuchadme! ¡Se acerca el fin del mundo romano, o sea, de todo el mundo en general! ¡Numancia, ante cuyas murallas perecemos, es una encarnación del mal supremo! (*Algunas risas.*) ¡No es un pueblo, no es una ciudad! ¡Es un gran monstruo agazapado que nos mira con sus ojos siniestros! ¡Mirad cómo este campamento se desintegra! ¡Moralmente perdido! (*Más risas.*) ¡Militarmente desmantelado! ¡Feria de pícaros y hampones! ¡Verbena de orgías y locura! (*Carcajadas.*) ¡El monstruo ríe! ¡Perecemos! ¡Arrepintámonos! ¡Nos hundimos! ¡Arrepintámonos! ¡Nos vamos a pique! ¡Arrepintámonos! (*Éxito de risa. Enormes carcajadas. Oscuro.*)

EL CAMARADA OSCURO

LA MEMORIA INSUMISA

CARLOS GIL
Crítico teatral

Posiblemente sea *El camarada oscuro* de Alfonso Sastre una de esas obras que desde su primera publicación han ido alimentando una gran leyenda en ciertos ambientes teatrales españoles. Son muchos los directores, estudiosos, promotores que desde la primera lectura reconocieron en ella «la obra» necesaria, la que debía ponerse en pie porque en ella se acumulaban bondades en su forma y en su contenido. Inmediatamente después de respirar esta sensación, venía la mirada técnica a su reparto, al número de espacios diferentes que requería, y empezaba a enfriarse el impulso. Pero al poco, quizás a los meses, a los años, en algún contubernio, jornadas, debates, aparecía de nuevo «la obra», y se pontificaba desde diversas ópticas sobre la manera de incentivar las posibilidades de su puesta en escena. Asunto que en ocasiones parecía inminente. En otras te comunicaban «de buena tinta» que fulanito la tenía en cartera. Al final, como tristemente hemos comprobado, todo se quedaba en un rumor o en una intentona realmente seria que por unas razones u otras se abortaba sin que se llegara a montar nunca, excepto, según relata el propio Sastre, a cargo de un grupo de barrio en Madrid llamado Teatro de Barrio Obrero (TBO).

Escrita en 1972, la nota que acompaña a su primera edición es una lúcida declaración de principios, que deja claramente situada la intención de Alfonso Sastre respecto a algunas de las posibles adscripciones teórico-estéticas a las que podríamos aferrarnos al analizarla. Muestra por un lado sus reticencias a que se clasifique dentro de lo postulado por Edwin Piscator y Peter Weis sobre el teatro-documento, y lo hace porque en esta obra hay una clara vocación de narrar hechos «imaginarios» en un contexto histórico real.

El territorio donde el autor la sitúa es en la *tragedia compleja*, una noción que ha ido desarrollando desde que escribió *La sangre y la ceniza*, que sirvió para acabar con el concepto clásico del teatro histórico español, y que viene a ser una superación de la *tragedia pura*, al introducir algunas dispersiones de género en el decurso de la obra, si bien mantiene el núcleo duro trágico, y sin buscar la tragicomedia. Esta vocación le lleva a reclamar la necesidad de un teatro posbrechtiano, y de paso avisa sobre la posible salida en falso hacia un esperpento devaluado, cercano a lo grotesco, como manera de acabar con la colonización imperante entonces (¿y ahora?) en los escenarios españoles.

Esta obra empieza con una escena absolutamente esperpéntica, un homenaje en toda regla a Valle-Inclán, pero después se va metiendo en escenas documentalistas, aparecen situaciones y personajes históricos con discursos realmente pronunciados por ellos, para acabar, como él mismo dice, en una «tragedia compleja». Empieza la obra en 1902 y termina en 1970 con el juicio de Burgos a miembros de ETA como trasfondo. Y es la peripecia vital de un hombre, de un revolucionario, alguien nacido en un pesebre y que llega con entereza mental a sus últimos días después de haber sufrido toda suerte de violencias físicas, primero tuerto, después ciego, quizás una manera de explicar no solamente a este héroe anónimo, sino de acercarse a una manera de entender la propia marcha del Partido Comunista de España.

Porque ésta es una obra política sin ningún tipo de amago. Un teatro abiertamente dialéctico, en el sentido de acercarse a una vida, a unas situaciones, reconocibles, de utilizar un lenguaje asimilado por muchos militantes, correligionarios, compañeros de viaje o tontos útiles, que ha ido tejiendo sobre una parte de la intelectualidad, y por ello del teatro español, un campo de entendimiento, quizás una manta para resguardarse del frío de la inoperancia, una visión del mundo, que debería comportar unas estéticas o unas maneras de proponer a la sociedad un tipo de teatro. Aunque, como se ha cansado de remarcar en diferentes escritos, manifiestos y proclamas Alfonso Sastre, eso no se ha producido y la deriva del propio teatro supuestamente de «izquierdas» ha sido hacia lugares más bien burgueses y acrílicos, social y políticamente no conflictivos.

Ante estas situaciones donde triunfa la adocenación y el conservadurismo, la propuesta de Sastre es un teatro insumiso. En esta obra es la memoria precisamente la que se torna insumisa. La que en la lectura de hoy nos retra-

ta aquellos tiempos y nos da alguna explicación de lo que ahora sucede. Nos sirve para recordarnos de dónde venimos, qué pudo haber sido, y qué es lo que fue. Y no lo hace solamente por el resultado de esa vida que la atraviesa, por el contenido, amargo en ocasiones, vitalista y esperanzador en otras, siempre contradictorio; es decir, no estamos ante un panfleto, no se trata de mixtificar la historia, ni siquiera al personaje, sino de servir dramáticamente lo que fueron unos tiempos de militancia, de ansias de revolución, y a la vez, en contraposición, cómo se fueron difuminando biografías, objetivos, posturas rupturistas en un magma social de supervivencia que fue anulando una conciencia revolucionaria a base de represión por un lado y de una suerte de entreguismo, cansancio, renuncia, por otro. Quizás sea la manera que tiene de hablarnos del posibilismo. Y esta obra se enmarca en el debate enteramente, porque se coloca decididamente en lo que resultaba imposible de asumir en aquella época por el sistema franquista y por la propia estructura de producción del teatro español de entonces.

La obra nos habla de la vida de Ruperto Solana Mas, un marxista nacido en un pesebre y bautizado como Ruperto Libertario por un padre anarquista atribulado y borracho, mientras su madre muere desangrada. Vendedor callejero de periódicos, trabajador en una tahona, soldado de leva en la guerra de África donde pierde un ojo, siempre comprometido con los movimientos revolucionarios sin organizarse, que acaba afiliándose al Partido Comunista, defensor de Madrid, solicita entrar en combate ya que está en la retaguardia debido a su deficiencia, que acaba fusilado por unos falangistas en Burgos, pero sobrevive milagrosamente, que huye a Francia, donde lucha en la resistencia contra el ejército alemán, que entra en uno de los últimos maquis, que acaba en un penal franquista, que una vez lograda la libertad vuelve a participar en las actividades del Partido, aunque debe superar las reticencias de los responsables de la época que lo encuentran algo fundamentalista, es decir, fiel a los principios y sin sombra de dudas sobre la propaganda del régimen comunista soviético.

Es en esta última parte en donde se va haciendo más densa la percepción de dos mundos, de dos miradas al mismo problema, de dos posturas ante los acontecimientos. Y es cuando surge de diversas maneras una misma pregunta: ¿qué pinta un camarada oscuro en las decisiones del partido? Es contundente el retrato que le hace Pedro, el contacto para su reingreso, de los camaradas oscuros: «que cumplen con sus tareas a la largo de una vida

austera, de sacrificios, sin brillar mucho en ninguna parte, sin apenas ser advertidos por sus mismos camaradas..., pero inmovibles, con una moral de hierro. Y dispuestos a dar no sólo la vida, que eso es lo más fácil –y cualquier idealista romántico se la juega y sanseacabó; ¿no es eso?–, sino a dar, uno a uno, todos y cada uno de los minutos de su vida... Pero a muchos de ellos no les pidas brillantez ideológica o grandes facultades intelectuales...».

Es cuando el lenguaje se vuelve más clarificador, o al menos al leerlo desde la distancia, con el tiempo transcurrido, conociendo los esfuerzos que se pidieron y se consiguieron para lograr la «huelga nacional pacífica» que debía hacer caer al franquismo desde la lucha de masas, o cómo se recibieron las consignas desde arriba sobre la «reconciliación nacional», o sobre asuntos como la Primavera de Praga, la Revolución de Cuba o la misma postura del PC ante el fenómeno de ETA. Todo esto se plasma en esta obra, y siempre desde la visión de ese camarada fiel, oscuro, de ese militante sin ansias de poder, un crédulo, al que le cuesta pasar de un plumazo del estalinismo al eurocomunismo. Ésa es la conciencia de Ruperto Solana Mas, quien en los últimos momentos de su vida reclama la necesidad de una organización armada para lograr los objetivos emancipadores de la clase obrera. Las dos escenas finales son de una densidad absoluta, una clara y objetiva crítica a la inoperancia y deriva del PC.

Pero si insistimos en su contenido, en este acercamiento a una realidad pasada que nos afecta, lo que esta obra tiene, a mi entender, de carácter fundamental es su forma, su propia estructura dramática. Quizás las formulaciones previas de su autor, los análisis posteriores, todos los estudios nos deberían acompañar hacia una rotundidad: está escrita con absoluta libertad, como sabiendo que el tema elegido no le proporcionaría viabilidad en los escenarios; la escribió para ser soñada. Ciento treinta personajes, escenas situadas a lo largo de setenta años del siglo xx con sus diferentes épocas, sus personajes históricos..., parece obvio que requieren una producción institucional, un gran teatro con todas sus herramientas técnicas y todas sus posibilidades artísticas.

En sus acotaciones se recurre en muchas ocasiones a lo audiovisual, y debe recordarse que en aquellos tiempos no existía el vídeo, por lo que el recurso cinematográfico puede convertirse hoy en algo que ayude a las elipsis, y bien utilizado puede contribuir a solucionar algunas de las escenas de masas y a resolver en preproducción muchas de las escenas con carácter histó-

rico, lo que además le aportaría un mayor ritmo y posibilidades narrativas que la aproximarían a lenguajes populares de estos tiempos.

Pero en ella encontramos todos los géneros, todos los rasgos, desde el cante jondo hasta los discursos políticos, desde las escenas de masas a los monólogos, desde las escenas de acción hasta las esencialmente reflexivas. Huye de lo narrativo; por ello utiliza el cartel, la proyección. Todo ello en veintiséis cuadros, escenas, muchas localizaciones, exteriores, campos abiertos, plazas, movimientos de masas, interiores de diversos lugares. Una auténtica ópera, pero cargada de humanismo, en donde la sangre, el dolor, la tragedia se hace compleja en el sentido que el propio autor confiere esta idea: huir de una excesiva carga nítidamente trágica que pueda acabar en el ridículo, pero preservando la parte trágica y rodeándola de acontecimientos que la trasladen en su plena intensidad a la participación del espectador.

El final de esta obra nos coloca ante una disquisición de primer orden. Como en otras de sus obras, aparece El Autor, pero no aparece como un elemento retórico, sino que se nombra: Alfonso Sastre, con lo que no solamente se refuerza la autoría en un estadio de metalenguaje teatral, sino que al hacer una suerte de pirueta de demiurgo, alcanza otro nivel interpretativo, y en esta ocasión, al tratarse de un tema tan conciso, la militancia en el Partido Comunista de España, la identificación entre autor y personaje central, Ruperto, se produce de una manera casi automática. Otra cosa es que esta identificación sea la adecuada o la preceptiva.

Llevado por una llama interior de admiración y entusiasmo, falta de todo rigor y consecuencia, vuelvo a sentir esa sensación de estar ante esa obra de teatro que se debe montar, que sería un verdadero acto de normalidad democrática y teatral, que ahora sí existen las «condiciones objetivas» para llevarla a los escenarios sin que se sienta como una venganza, un ajuste de cuentas, sino como un acto de normalidad cultural y teatral sin ningún tipo de servidumbres más allá que la jaculatoria de estar ante unos de los autores dramáticos más significativos, provocadores y comprometidos, ética, estética y políticamente, del teatro español del siglo xx.

Los que tenemos la suerte de leer sus escritos mensuales sobre el teatro y sus circunstancias, sus opiniones sobre la escena española de los últimos tiempos, sabemos que se siente un excluido. Es cierto. No aparecen sus textos dramáticos en los escenarios con la normalidad que requeriría la calidad y la importancia de los mismos. Y esta obra, una de sus grandes obras,

una de las obras más importantes de la literatura dramática española de los últimos tiempos, merece ser puesta en pie. Ser vista y oída. Por justicia hacia sus cualidades, para reconocer de una vez por todas y sin prejuicios la calidad e importancia de la propia obra y de su autor.

EL CAMARADA OSCURO

Personajes

UN CANTAOR (puede ser una grabación)

UN VICERRECTOR UNIVERSITARIO

UN DECANO DE FACULTAD

UNA PAREJA DE LA GUARDIA CIVIL

EL CONDE DE ROMANONES

EL DIPUTADO SEÑOR CANELLAS

OTRO DIPUTADO

EL PADRE DE RUPERTO

LA MADRE DE RUPERTO (no habla)

UNA VECINA

UN SUBOFICIAL

UNA ESCUADRA DE SOLDADOS

UNA MUJERUCA

TRES ANARQUISTAS

EL SEÑOR TOMÁS

EL SEÑOR BUSQUETS

RUPERTO SOLANAS MAS

UN MARINERO QUE COMPRA UNA REVISTA

EL TRIBUNO VELÁZQUEZ DE MOLLA

EL MASA

EL DIPUTADO SEÑOR ESPALZA

ALGUNOS MILITARES CON GRADUACIÓN

UNA VIEJA TABERNERA
LIBERTAD
DOS GUARDIAS DE ASALTO
DOLORES IBARRURI
EL SEÑOR CALVO SOTELO
UN MUCHACHO
UN ENTENDIDO
UN CURIOSO
UN COMISARIO POLÍTICO
UNA GITANA
DOS FALANGISTAS
ALGUNOS PRESOS ROJOS
ALGUNOS SOLDADOS ROJOS
ELEUTERIO «EL LUTE»
UNA PATRULLA ALEMANA
PAUL
LA MÈRE CATHERINE
OTRA PAREJA DE LA GUARDIA CIVIL
ALGUNOS GUERRILLEROS
ALGUNOS SOLDADOS ANTIMAQUIS
UN CABO
BENITO: OTRO ANARQUISTA
DON PEDRO EL CRUEL
MÁS PRESOS
PACO (O «JORGE»)
UNA VIEJECITA
PEDRO
ALGUNOS TRANSEÚNTES
UN BORRACHO
TERESA
UN POLICÍA «SOCIAL»
OTRO
OTRO MÁS
EL BUENO
OTROS
AMPARO

TRES JÓVENES MILITANTES (uno se llama Felipe)

JUAN

UN GRUPO DE MANIFESTANTES MAOÍSTAS

UN CAMARERO

EL AUTOR DE ESTA OBRA

ASISTENTES AL ENTIERRO

MÁS POLICÍAS, como siempre

NOTA SOBRE EL ELENCO QUE SERÍA NECESARIO PARA LA REPRESENTACIÓN DE ESTA OBRA

Esta obra, irrepresentable hoy en España, no lo sería sin embargo por razones materiales o técnicas. Sin haber hecho el estudio pertinente –prematureo hoy, dadas las circunstancias–, pienso que una aguerrida compañía de no más de veinticinco actores podría representar el cuantioso censo de sus personajes (unos 130).

Por poner un ejemplo: un grupo de sólo cinco actores podría representar cincuenta y cinco personajes: una escuadra de soldados / Algunos militantes con graduación / Algunos presos / Algunos soldados rojos / Una patrulla alemana / Algunos guerrilleros / Algunos soldados antimaquis / Más presos / Transeúntes / Policías «sociales» / Más policías.

Es un problema de agilidad y de simplicidad en el vestuario.

Claro está que sólo una compañía muy combativa podría encargarse de un trabajo de estas características... Pero de eso se trata: de participar –con todas las limitaciones y específicas deficiencias y servidumbres del arte– en la lucha revolucionaria.

Agosto, 1972

PRIMERA PARTE
(Con algunos antecedentes documentales
de nuestra imaginaria historia)

CUADRO I

1902: Nacimiento de un español en un pesebre

A modo de esperpento, en homenaje a D. Ramón María del Valle-Inclán.

(A telón corrido, la voz de un cantaor:)

Yo he conocido cantores
que era un gusto de escuchar,
mas no quieren opinar
y se divierten cantando;
pero yo canto opinando,
que es mi modo de cantar.

(Se alza el telón. Luz a una gran fotografía de Alfonso XIII, joven: mayo de 1902. Se oyen unos compases de la Marcha Granadera y, en seguida, la voz del flamante monarca:)

ALFONSO XIII.—Al recibir de mi augusta y querida madre los poderes constitucionales, envió desde el fondo de mi alma un saludo de cordial afecto al pueblo español. La educación que he recibido me hace ver que desde este primer momento pesan sobre mí deberes que acepto sin vacilación.

(De nuevo, la Marcha Granadera: y ahora oscuro sobre el retrato y luz sobre una mujer obrera que avanza, al

compás de la marcha, desde el fondo hasta primerísimo término. Está deformada por un embarazo muy avanzado y anda muy torpemente: como arrastrándose. Se detiene frente al público. Luz ahora al cantaor, mientras la otra se concentra sobre la enorme barriga de la obrera.)

CANTAOR.— Españolito que vienes
al mundo, te libre Dios.
Una de las dos Españas
ha de helarte el corazón.

(Oscuro sobre la obrera y gritos de parto. Grabación acompañada por la guitarra flamenca del CANTAOR.)

GRABACIÓN.— «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Se dispone que el texto para la enseñanza de la doctrina cristiana esté escrito en castellano. Los maestros y maestras de Instrucción Primaria que enseñasen a sus discípulos la doctrina cristiana u otra cualquiera materia en un idioma o dialecto que no sea la lengua castellana serán castigados con amonestación, pero si reincidieran serán separados del Magisterio oficial, perdiendo cuantos derechos les reconoce la ley.»

GRITOS.— ¡Muera el decreto! ¡Muera el decreto! ¡Visca Catalunya!

(El recinto de la Universidad de Barcelona. Carga a caballo de la Guardia Civil en el interior de la Universidad. Entre los estudiantes hay un hombre que grita:)

HOMBRE.— *(A los GUARDIAS.)* ¡Deténganse! ¡Soy el vicerrector de esta Universidad! ¡Deténganse, en nombre del fuero universitario!

OTRO.— ¡Cesen en su violencia! ¡Cesen en su reprobable violencia, señores guardias civiles!

GUARDIA CIVIL.— ¿Qué dice que son éstos?

GUARDIA CIVIL 2.— ¡Como si son el Nuncio! ¡No te amuela!

(Los golpean con los sables y los abaten. Cantos de resistencia de los estudiantes: Els Segadors y La

Marsellesa. *Luz a un estrado en el que se lee «Conde de Romanones. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes» y en el que, en efecto, está el SR. CONDE dirigiéndose al Congreso de los Diputados.*)

ROMANONES.— Algunos diocesanos de determinadas provincias han aprobado texto escritos en dialecto; por lo cual...

(En un palco se alza la voz del diputado SR. CANELLAS:)

SR. CANELLAS.— El catalán no es un dialecto, señor conde.

ROMANONES.— *(Como si no lo hubiera oído.)* ¡... Y en las cuatro provincias catalanas se da el hecho anómalo de que los textos de doctrina cristiana aprobados y designados por los diocesanos están escritos en el dialecto catalán!

SR. CANELLAS.— ¡El catalán no es un dialecto, señor conde!

ROMANONES.— ¡Y que no hay un solo texto escrito en castellano! ¡Ni uno solo, en lengua española!

SR. CANELLAS.— ¡El catalán no es un dialecto! ¡Es un idioma español, señor ministro de Instrucción Pública!

ROMANONES.— *(Se encoje de hombros.)* ¡Lo mismo me da que sea idioma que dialecto! ¡Lo que quiera su señoría!

(Gritos del parto de la obrera. Otro DIPUTADO interpela al CONDE DE ROMANONES.)

DIPUTADO.— La Guardia Civil ha entrado a todo galope en la Universidad de Barcelona, de resultas de lo cual ha sido gravemente herido de un sablazo en la cabeza el decano, señor Rivas. ¿Quiere el señor Conde de Romanones informarnos sobre tan lamentables hechos?

ROMANONES.— *(Comprensivo.)* Es cierto que la Guardia Civil, que no tiene costumbre de entrar en esos centros, arremetió no solamente contra los estudiantes, sino contra el vicerrector y el decano, los cuales se lamentan de que, al decir quiénes eran a los guardias, éstos les contestaron que lo mismo les daba de unos que de otros, cosa que no tiene nada de particular porque en aquellos momentos la Guardia Civil, sobre todo tratándose tan

sólo de guardias, no tenía obligación de saber lo que suponía ser un vicerrector y un decano. Hay que tener, además, en cuenta que el decano es un hombre de poca edad relativamente.

(Risas: mezcladas ahora con gritos del parto de la obrera. Oscuro al Congreso y luz al nacimiento de RUPERTO SOLANAS MAS en una especie de cochiguera, entre gruñidos de cerdos, mugidos y rebuznos. Se ve una vaca. La obrera, echada en una colchoneta de paja, tiene al niño a su lado. El PADRE está bastante borracho en estos momentos.)

PADRE.— ¡Le pondremos Ruperto, Micaela! ¡Así se llamaba mi padre, espartero famoso y, ay, muerto el pobrecico en la negra miseria sobre tierras riquísimas! ¡Coño! ¡Ruperto Solanas Mas, un español que nace! ¡Micaela, que no se nos lo vaya a comer algunas partes ese cerdo mientras me voy a celebrar el acontecimiento ahí con algunos amigos de entera confianza social! ¡En cuanto a las hemorragias, si se prolongan, no te ocupes, que es peor, según dicen, hurgar el contenido del destrozo causado por el hematoma de la nacencia! La profesora en partos te lo ha dicho: que no hay gravedad situacional y que el crío es un varón a simple vista. Te dejo porque, además, luego me tengo que ir al puesto de prensa, a vender el papel de *Le Veu de Catalunya* y otros diarios con los sucesos que acaecen en este año de gracia. ¡Viva el 1902 y viva el siglo xx! ¡Y viva la anarquía, la única salvación del ser humano! Cartagena me da pena / y murcia me da dolor. *(La guitarra flamenca acompaña su cante.)* ¡Ay! ¡Ay! Pero, mujer, ¿no te das cuenta de que la vaca está haciéndose sus necesidades sobre el zagal? *(Lo retira y lo limpia.)* Pobrecito mío, me lo ha cagado todo, la muy guarra de esta vaca berrenda. Habrá que mudarse a mejor habitáculo y lo haremos, querida Micaela, en cuanto el viento nos sople de popa en esta Barcelona, ay de mí, donde el murciano no es bien requerido, dada su calidad de castellano de mierda, como nos denominan. Un duro de alquiler nos cobran por esta cuadra. ¡Ay de nosotros! Cartagena de mi vida / Murcia de mi corazón.

(Jipío, interrumpido por una VECINA que aparece.)

VECINA.— Y la Micaela, ¿cómo se encuentra de sus molestias puerperales?

PADRE.— Desmayaíca de los esfuerzos, me parece.

VECINA.— ¡A ver, a ver! Micaela, hija mía. (*A él.*) No me contesta, oiga.

PADRE.— Se habrá quedado dormida, del cansancio de dar a luz a la criatura.

VECINA.— Está llena de sangre por los bajos: empapada, la pobre.

PADRE.— Será de la hemorragia natural, debida a la expulsión de la placenta, según las comadronas.

VECINA.— ¡Llame a un doctor, señor Ruperto, que esto no me gusta ni un pelo! ¡Es mucha pérdida de sangre y su cara aparece amarilla y sin ninguna expresión de vida propiamente!

PADRE.— Sí que ha perdido la color, vecina mía. Miedo me da mirarla ahora. Acérquele la oreja, a ver cómo va de su respiración. (*La VECINA lo hace.*) ¿Qué tal? ¿Lleva su ritmo mi Micaela?

VECINA.— Aquí no se oye nada y está más fría que otro tanto.

PADRE.— Recójame al chaval y póngamelo en esas pajas, con cuidado del puerco, mientras que la reanimo.

(La VECINA lo hace. El PADRE DE RUPERTO trata de reanimar a MICAELA, mediante una extraña gimnasia, como si se tratara de una ahogada.)

VECINA.— ¿Se recupera? ¿Le vuelve la color?

PADRE.— ¡Es tal una muñeca rota! ¡Tiene los brazos muertos; y también el resto del cuerpo, Dios me perdone! ¡Le ha cogido muy débil el parto, de tantas hambres que pasamos últimamente!

VECINA.— ¿Qué quieres decir con esas tristes palabras?

PADRE.— (*De pronto da un grito animal, feroz.*) ¡Quiero decir —me cago en Dios— que Micaela Mas, mi esposa, parece haber fallecido de muerte natural; y que a este niño y a mí, de ser como barrunto, nos esperan muy difíciles tiempos si es que no viene y triunfa la Anarquía y acaba con el dolor y las desigualdades!

VECINA.— ¡Ay, Dios mío! ¡Ay, Dios mío! (*Llora.*)

PADRE.— ¡No blasfeme, vecina; que aquí no hay Dios, ni Cristo, ni ningún santo que vele por nosotros! ¡Ruperto Libertario, tal ha de ser tu nombre, hijito mío! ¡Juntos hemos de luchar, cuando seas grande, por la redención del

obrero y el fin de la miseria! ¡Sin querer, hijo mío, has matado a tu madre!
¡Mírala, cadavérica; y dile adiós!

VECINA.— ¿Dónde te llevas la criatura, con la helada que está cayendo?

PADRE.— Al sindicato, a plantear la cuestión ante los compañeros y ver la forma de enterrar civilmente a la mujer de mi vida. ¡Muera el clero!

(Sale con la criatura. Oscuro.)

LOS HOMBRES Y SUS SOMBRAS

LOS HOMBRES Y SUS SOMBRAS EN SU TIEMPO HISTÓRICO

CÉSAR DE VICENTE HERNANDO

Escrita en 1983 (entre el 2 de junio y el 6 de julio, según el *Diario de trabajo* publicado por su autor) y estrenada en 1991¹, *Los hombres y sus sombras* es una de las obras fundamentales del teatro de Sastre: en ella se *condensa* y articula dramáticamente el conflicto histórico contemporáneo. Respecto a su teatro, esta obra supone cambios sustanciales: una *suspensión* de la *tragedia compleja*, estética teatral que dominaba su obra para la escena desde 1962 y que retoma de nuevo al año siguiente con *Jenofa Juncal*, en beneficio de una *tragedia estructural*; significa una *amplificación intensiva* de la temática política en que trabaja durante esta época (ahora el tema son las sociedades del *capitalismo tardío* y no el conflicto vasco); rompe el modelo de *progresión dramática* al conformar un modelo estructural (por el que las escenas remiten unas a las otras y remiten a otras narraciones y personajes, reales o imaginarios, etc.); abandona la centralidad de un conflicto principal para *dispersarlo* en diferentes microconflictos que poseen una autonomía relativa y un determinación absoluta; confiere a su *fábula* un potencial anticipador acerca de nuestro futuro, del que carecían las otras obras; y habilita una interpretación de la vida cotidiana en nuestras sociedades, frente al carácter de reescritura que principalmente² posee su último teatro.

¹ Por la Unidad de Producción Alcores, el día 13 de Abril de 1991 en el Centro Cultural Julián Besteiro de Leganés (Madrid). Fue publicada en 1988 por la Universidad de Murcia.

² «El ciudadano –dice Sastre– sería una sombra de su existencia en la computadora. Única instancia real, ésta, a los efectos de su vida y de su, entonces, ya inexistente libertad» (Sastre, 1991: 127).

Los hombres y sus sombras es, podríamos decir, un *fresco esférico*: desde que entramos en Eskorial, el centro de recogida de datos del Ministerio del Interior de un imaginario IV Reich con el que se inicia la obra; no deja en ningún momento de estar presente la amenaza del poder represor *en muchas otras formas* (en *forma* de conciencia: «el ministerio de nuestro interior» dirá Christa; en forma de tecnologías de dominación a través del control físico de la mente por medio de electrodos implantados en el cerebro: el laboratorio tecnológico del Dr. Jenseits; o en forma de sospecha y vigilancia en la casa-oficina del «hombre nuevo», inversión siniestra del ideal comunista). Metáfora del mundo, metáfora del panóptico, metáfora, en definitiva, de una sociedad en la que no podemos ver nunca el final, sus límites. Pero también (*fresco esférico*, decimos) desde que entramos en Eskorial advertimos que son seres humanos con contradicciones quienes están en disposición de subvertir el orden dominante, de emplear la mayor violencia contra esa violencia brutal y difusa del Estado capitalista.

Con todo, para entender *Los hombres y sus sombras*, su densidad dramática y su realismo (casi documental), se necesita entender la coyuntura histórica en la que se escribe, caracterizada, básicamente, por ser deudora del ciclo de luchas antisistémicas³ que abre 1968, en la que confluyen (y a veces divergen), además, los procesos de *liberación nacional* del llamado Tercer Mundo que tanto influyeron en Sastre (primeramente vía Jean Paul Sartre y sus artículos sobre Argelia, Lubumba y Fanon; después con Weiss y su «teatro Documento» sobre Vietnam y Angola; y finalmente vía la revolución cubana, que unificaba liberación nacional, luchas de clases y revolución socialista). Para Sastre, Euskadi supone un *locus* en donde ambas batallas tienen sentido. En una entrevista publicada en 1988 declara: «el patriotismo vasco de la izquierda consistió desde muy pronto en considerar a Euskal Herria como un marco autónomo de la lucha de clases [...]. Euskadi es un pueblo que se resiste aún a formar parte de la “basura entrópica”. Allí no se ha renunciado a la idea de la revolución socialista. Sigue viva y a mí me parece muy bien» (Vicente Mosquete, 27).

³ El historiador Immanuel Wallerstein define luchas antisistémicas como aquellos movimientos sociales que presuponen una perspectiva analítica, crítica y de acción sobre el sistema mundial del capitalismo histórico.

En 1970 Sastre sale definitivamente del Comité Central del Partido Comunista de España al oponerse a la propuesta del Pacto por la Libertad que lanza Santiago Carrillo en un pleno ampliado del Comité Central. A partir de aquí su posición coincide con las ideas que los grupos y partidos de la izquierda radical sostienen respecto a una *salida revolucionaria* de la dictadura. Frente a la opción *pactista* del PCE de reconciliación nacional, existían en España al menos dos organizaciones revolucionarias que habían optado por responder con la violencia política a la violencia de Estado de la dictadura franquista: ETA (Euskadi Ta Askatasuna), formada en 1959, que ha optado por la lucha armada en su III Asamblea (1964), si bien sus acciones no comienzan hasta 1968; y el FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota), salido del Partido Comunista de España (marxista-leninista). Tras la muerte de Franco en 1975 aparecerán numerosos grupos de *liberación nacional* que seguirán la estela de ETA, como las Fuerzas Armadas Guanches (FAG) en 1976, brazo armado del Movimiento por la Autoeliminación e Independencia del Archipiélago Canario (MPAIAC) o Terra Lliure, fundada en 1978, que lucha por la independencia del los Países Catalanes. También aparecen otros grupos que plantean su lucha en términos de clase, siguiendo al FRAP, como los GRAPO (Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre), fundado en 1975, el brazo armado del Partido Comunista de España Reconstituido, de ideología maoísta.

Es en este contexto político y social en el que Sastre comienza a escribir un teatro político *izquierdista*, que se inicia en 1971 con el guión de televisión (reescritura de su obra *En la red*) *Askatasuna*, producido y emitido en la televisión sueca, y que tendrá en el Movimiento de Liberación Nacional Vasco (MLNV) y en las acciones de ETA su argumento central (*Análisis espectral de un comando al servicio de la revolución proletaria*, 1978; *Las guitarras de la vieja Izaskun*, 1979; *Aventura en Euskadi*, 1982, y *La columna infame*, 1986). Si bien otras obras también se sitúan en lo que podría definirse como un teatro acerca del conflicto vasco (*Jenofa Juncal*, *Demasiado tarde para Filoctetes*, etc.). Este teatro tiene una doble función: por una parte *invertir* la visión que la ideología dominante impone durante la transición respecto a los procesos revolucionarios, oponiéndose, al mismo tiempo, a los intentos de *nacionalización* por parte del Estado a través de formas de legitimación de tipo legal-racional burgués; y por otra tratar de afianzar una *razón política* para la lucha armada, mostrándola

como reacción a la violencia represiva del Estado: a la tortura, a los asesinatos, etc.⁴ Un simple vistazo a los datos que ofrece José Manuel Mata nos permiten un acercamiento más real al conflicto que se produce durante la transición y que llega hasta nuestros días: entre 1978 y 1988 la represión del Estado produce 1.245 víctimas y 11.759 detenidos; las acciones de ETA, 528 muertos y 52 secuestrados (Mata, 32-36). Por otra parte la conflictividad social durante esos mismos años resulta significativa. Por poner un solo ejemplo, de 1.568 huelgas en 1976 se pasa en 1983 a 2.174 (Soto, 374). *Los hombres y sus sombras* hace funcionar todos estos datos *internacionalizándolos*, considerándolos en el marco de una sociedad global (en la Alemania de un IV Reich futuro), pues en 1983, cuando se escribe la obra, la transición ya se ha cerrado en falso.

Se entiende así que en 1972 Sastre haga decir al personaje central de su *El camarada oscuro*, Ruperto Solanas: «¡Y lo que digo y repito es que el Partido tiene que empezar a preparar desde ya, técnica y políticamente, su organización militar! ¡Ah! ¿Quién lo dice? ¡Lo dice un militante oscuro, un don nadie como yo! ¡Pero lo dice! ¿Quién oye al camarada sencillo? ¿Quién oye al simple camarada? ¡Repito: organización militar! ¡Echar por la borda toda esa basura de la reconciliación nacional! [...] Las masas necesitan una vanguardia política, sí...: pero también una organización militar de vanguardia. ¡Y sin ella no iremos a ninguna parte! La violencia es un momento –¡un momento fatal!– de la lucha que lleva a la conquista del poder político por las fuerzas revolucionarias... [...] ¡Y cómo no se nos cae la cara de vergüenza, camaradas! ¡Cómo, mirando a Vietnam, no se nos cae a todos la cara de vergüenza!» (Sastre, 1990, 139).

A las obras de teatro se sumará buena parte de la producción poética y narrativa en la que se describe y condensa la experiencia personal de marginación y angustia pasada en esos años: meses en prisión para Sastre y casi tres años para Eva Forest (su compañera) como resultado de sus contactos con miembros del MLNV y sus actividades radicales en el Comité de Solidaridad. Los personajes agónicos, los subversivos, de *Los hombres y sus*

⁴ En esta línea son importantes los trabajos de Eva Forest: *Información número 179*, Donostia, Hordago, 1979; *Diarios y cartas desde la cárcel*, Hondarribia, Hiru, 1995; Gestoras Pro-Amnistía: *Dispersión*, Hondarribia, Hiru, 1993; Koldo San Sebastián: *Euskadi, dos años de impaciencia*, Pamplona, Euskal Bidea, 1978, y Alfonso Sastre: *Escrito en Euskadi*, Madrid, Revolución, 1982.

sombras reproducen de forma realista (como antes otras obras lo hacen de forma «espectral») estas experiencias en forma de dilemas personales (el «ser o no ser» hamletiano se ha transformado en «avisar o no avisar» a un subversivo de que está siendo investigado), miedos (el de Hemón, por compartir el destino trágico de Antígona) y horrores (a la tortura, a la miseria, a la violencia) que una posición de resistencia al sistema, de subversión del orden, lleva aparejados. El cambio de perspectiva de la obra (verlo desde el lado de los subversivos) no hace sino confirmar las tesis de Jesús Ibáñez acerca de quién establece la verdad y la ley moral: aquel que ha vencido. El que en *Los hombres y sus sombras* comprendamos a los subversivos *por sus propias palabras* (las que dirige Antígona a Hemón en el tiempo dramático –así llama Sastre a las cinco piezas que conforman esta obra– *Antígona 84*; las que dirige Beny a Laura en *Romeo y Julieta*, etc.) coloca al espectador, al lector, de alguna manera ante una *aporía*. Esa *aporía* ha sido definida por Lyotard como *diferencia*: «una diferencia es un caso de conflicto entre (por lo menos) dos partes, conflicto que no puede zanjarse equitativamente por faltar una regla de juicio aplicable a las dos argumentaciones. Que una de las argumentaciones sea legítima no implica que la otra no lo sea. Sin embargo, si se aplica la misma regla de juego a ambas para allanar la diferencia como si ésta fuera un litigio, se infiere una sinrazón a una de ellas por lo menos y a las dos si ninguna de ellas admite esa regla» (Lyotard, 9).

El teatro político de Sastre escrito con esta orientación busca no solamente una escritura, sino materializar un proyecto común entre todas las organizaciones de la izquierda radical. Su manifiesto fue publicado en 1977 en la revista teatral *Pipirijaina*: «Por un Teatro Unitario de la Revolución Socialista» (ACUSA fue una idea anterior, proyectada con Vicente Sáez de la Peña), y en el mismo, Sastre señala varias cosas importantes: que la democracia que se vive tras la muerte de Franco es «una dictadura enmascarada de la burguesía»; que hay que hacer de la libertad conquistada tras una prolongada lucha «un espacio utilizable, usable, transitable para la revolución socialista» (Sastre, 1984, 195-196). Sin embargo, en los años 80 se produce lo que de manera clara y sintética ha señalado Alfonso Ortí: «con la estrategia del *consenso* se trataba también de tranquilizar y garantizar a las clases dominantes que la democratización –necesaria o conveniente para la propia reproducción ampliada del sistema de poder burgués– no iría más allá de ciertos límites formales, sin poner en cuestión la vigente “jerarquía social”,

nacida, por cierto, no de ninguna mágica e «invencible naturaleza de las cosas», sino de una bien conocida y victoriosa guerra civil contrarrevolucionaria. Por lo que una vez más, la astucia (antipopular) de la razón burguesa conseguía mixtificar la noción de «democracia» (esto es, la apertura de una dinámica real y progresista hacia el fortalecimiento de estructuras de poder populares más igualitarias y solidarias), identificándola simple y reductivamente con el «liberalismo» (es decir, con las reglas de juego formales, que sin duda garantizan genéricamente el estatuto de la deseable *autonomía política individual*, pero que absolutizadas y abandonadas a sí mismas actúan –desde un punto de vista específico– como factores de estratificación que favorecen la más fluida y armónica circulación económica y política de las élites burguesas). Paralelamente, en términos políticos, semejante mixtificación ideológica suponía un acotamiento y redistribución interna del poder entre las propias élites burguesas, gracias precisamente a una calculada y paulatina *desmovilización y bloqueo de todos los movimientos populares de base de las clases y grupos subordinados y oprimidos en las áreas focales y locales concretas* (la fábrica, el barrio, la escuela, etc.) de resistencia a la dominación burguesa y al poder del capital» (Ortí: 15). Larga cita que, sin embargo, nos lleva a entender el cambio de *objeto* que intenta Sastre con la escritura de *Los hombres y sus sombras*.

Se puede decir que *Los hombres y sus sombras* supone, por ello, el único ejemplo de obra del TURS en tanto que su argumento, sus *razones políticas*, *interpelan* por igual a un miembro de ETA, a un militante de izquierda, o a cualquiera persona que trate de actuar contra la barbarie de las sociedades occidentales, puesto que ha fundido en el *objeto dramático* la específica lucha por la independencia y por la revolución socialista en Euskadi, con el control en las sociedades del capitalismo tardío. Sastre consigue producir un texto que contiene ambos *registros* ideológicos: el nacional y el internacional; la lucha de liberación nacional y la lucha de clases⁵. *Los hombres y sus sombras* nos sitúa en medio de un estado policial en el que a la

⁵ En todo caso, Sastre no pasa por alto que si bien «las acciones de ETA producían un efecto catalítico: movilizaban en tensión e intensidad crecientes a todas las minorías oprimidas en su lucha por la liberación –y no sólo en Euskadi–. A medida en que nos adentramos en la vía de transición a la democracia, las acciones de ETA, o bien producen un efecto todo lo más catártico (compensación imaginaria de la paralización real) [...], o bien producen un efecto anticatalítico» (Ibáñez, 497).

par que se ha desarrollado la tecnología en el ámbito laboral (y ha producido las reconversiones industriales), también se ha desarrollado en el ámbito de la seguridad del Estado. Sastre acumula datos históricos y experiencias, y los desgrena en diferentes tiempos dramáticos. Esta *fusión* de conflictos es lo que hace que esta obra se convierta en una tragedia contemporánea en tanto que homologa la llamada Ley Antiterrorista de 1980 y el Plan policial «Zona Especial Norte» de esa misma época con la Ley Patriótica aprobada en EE.UU. en 2001 tras los atentados del 11-S; o con la Decisión Marco del Consejo de la Unión Europea de Seguridad en 2002; o con la Ley de Prevención del Terrorismo en Jamaica en 2004 o con la Ley Antiterrorista elaborada por el gobierno de Blair en 2005.

Los hombres y sus sombras se ha convertido prácticamente en la única obra del teatro español en la que lo imaginario y la realidad contemporánea forman las dos caras del mismo papel. Grandes personajes que encarnan la sombra de los grandes mitos del terror, mientras los subversivos son duplicados por su sombra informática transformando el famoso mito. Una sociedad futura que invierte las utopías socialistas. Un Tercer mundo que crece y resiste dentro del Primer mundo. Un Estado policía que se ha transferido ideológicamente y ahora está en nuestro interior. Lo *siniestro* sustancia la vida en la sociedad de este IV Reich.

Obras citadas:

Álvaro SOTO y Javier TUSSELL (eds.), *Historia de la transición*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Jesús IBAÑEZ, *A contracorriente*, Madrid, Fundamentos, 1997

Jean François LYOTARD, *La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1991.

José Manuel MATA LÓPEZ, *El nacionalismo vasco radical*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1993.

Alfonso ORTÍ, «Transición postfranquista a la Monarquía parlamentaria y relaciones de clase: del desencanto programado a la socialtecnocracia transnacional», en *Política y Sociedad*, nº 2 (1989), Madrid, pp. 7-19.

Alfonso SASTRE y Francisco CAUDET, *Crónica de una marginación*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984.

— *El camarada oscuro/Tierra roja*, Donostia, Gakoa, 1990.

José Luis VICENTE MOSQUETE, «Alfonso Sastre: un largo viaje desde Madrid a Euskadi», en *Cuadernos El Público*, nº 38, diciembre de 1988.

LOS HOMBRES Y SUS SOMBRAS
(Terroros y miserias del IV Reich)

PERSONAJES DE CADA TIEMPO DRAMÁTICO

I Eskorial

HANS MAGNUS, funcionario de Eskorial, un organismo del Ministerio del Interior.

CHRISTA, una funcionaria del mismo organismo.

MARGARETE, hermana de Hans Magnus.

PETER SCHILLER, un capo del organismo policial antes citado.

II Romeo y Julieta

LAURA.

BENY, un árabe, su marido.

DOCTORA KIRSCHOFF, una jefa de personal de una gran empresa de imagen.

UN POLICÍA de uniforme (no habla).

III Un hombre nuevo

HANS MAGNUS, a quien ya conocemos.

KARL, un amigo suyo.

JUTTA, mujer de Hans Magnus.

IV Antígona 84

ANTÍGONA.

HEMÓN, su amigo.

TRES POLICÍAS de uniforme.

CREONTE, responsable de la Seguridad en Hamburgo (por ejemplo).

DOS FUNCIONARIOS (no hablan).

UN FUNCIONARIO (no habla).

V El fantástico Doctor Jenseits der Berge

DOCTOR JENSEITS, director general de Eskorial.

BÁRBARA, una periodista.

CUATRO ENCAPUCHADOS.

WERNER, un funcionario.

La actriz que hará Margarete en «Eskorial» –por ejemplo– va ahora vestida de noche, un poco a lo «mujer fatal», tipo Marlene Dietrich, y canta ante un micrófono lo que habrá de ser el tema de la obra en los entrecuadros, y que al final se oirá a toda orquesta y a gran volumen durante los saludos. Esta canción se titula como la obra: *Los hombres y sus sombras*.

LOS HOMBRES Y SUS SOMBRAS

Balada

La ciudad de los hombres tiene un doble de sombras.
Amor mío, me abrazas, y observan nuestras sombras.
En siniestras pantallas miran nuestra siluetas
abrazarse en las sombras de nuestros dormitorios.
Tengo miedo, amor mío, de acercarme a tu lado.
Nuestros pasos se siguen sin tregua, y las memorias
eléctricas recogen nuestro amor y lo matan.
Nuestras sombras al cabo viven mientras nosotros
morimos en la angustia de ser apenas sombras.
Pero ven, amor mío; no huyamos, encontrémonos.
¡Seamos luces nosotros que maten nuestras sombras!
A cámaras ocultas hagamos gestos lúbricos
para que se revuelquen los agentes secretos.

Hagámosles mil muecas, finjamos hacer bombas,
o hagámoslas, quién sabe, si sigue la condena.
Pero ven, amor mío, porque hoy estoy muy triste
entre las grandes sombras oscuras de esta noche...

*(Se va haciendo el oscuro, y al poco va viniendo la luz
para el comienzo de «Eskorial».)*

I. ESKORIAL

Eskorial es el Centro o Zentrum de recepción de datos, y de análisis y computación de esa información social. Depende del Ministro del Interior del IV Reich. Está situado en una rara campiña no demasiado lejana al barrio de Hamburgo Altona, por decir cualquier cosa al respecto. En realidad es un lugar X en la geografía de la democracia fuerte en Europa. Para su estilo hay que olvidarse del Gabinete del Doctor Caligari y quizás rondar por la ficción de Carpek en R.U.R.: pocas líneas muy bien dibujadas. Luz plana. Ningún espacio para la sombra. Los aparatos pueden parecerse a frigoríficos o a cualquier otro objeto de confort doméstico.

CHRISTA, una funcionaria, está trabajando frente a un aparato. Entra HANS MAGNUS: es un funcionario de baja estatura, un tanto chaplinesco. Hace gestos a CHRISTA, pero ella no comprende por qué no habla; así que lo interpela en voz quizás muy alta:

CHRISTA.— ¿Pero qué te pasa? ¿Qué quieres? (Las palabras le suenan como un tiro a HANS MAGNUS, que hace un gesto crispado de que guarde silencio, de que espere un momento; y saca una pizarrita del bolsillo. Se sitúa en un ángulo determinado fuera del alcance de una cámara de TV y escribe algo en la pizarra. Vemos la pizarra en primer plano: allí hay escrita, con letra un tanto temblorosa, la siguiente frase: «TENGO UN PROBLEMA». CHRISTA borra lo escrito, con un pañuelo y escribe: «¿Y A MÍ QUÉ ME CUENTAS?». Por este sistema sigue el diálogo en los siguientes términos:)

HANS.— TÚ ERES MI ÚNICA AMIGA EN ESKORIAL.

CHRISTA.— PUES SOMOS MÁS DE MIL QUINIENTOS FUNCIONARIOS.

HANS.— YO SÓLO TENGO CONFIANZA EN TI.

CHRISTA.— *(Escribe con fastidio.)* ESTÁ BIEN. DIME LO QUE QUIERAS.

HANS.— AQUÍ NO. *(Hace un gesto de que las paredes oyen.)*

CHRISTA.— ¿TAN GRAVE ES?

HANS.— A LA SALIDA EN EL BAR DE MÜLLER.

CHRISTA.— De acuerdo.

(HANS MAGNUS borra lo escrito en la pizarra y sale. CHRISTA continúa trabajando. Se va haciendo el oscuro y enseguida se hace luz sobre una barra de bar en la que HANS MAGNUS espera bebiendo un refresco. Al poco entra CHRISTA, que mira furtivamente a su alrededor, como si no le agradara que alguien se diera cuenta de su cita con HANS MAGNUS.)

HANS.— Gracias por haber venido.

CHRISTA.— ¿Estás loco o qué?

HANS.— ¿Por qué lo dices?

CHRISTA.— Tanto misterio.

HANS.— Mujer, yo no quería hablar por el problema de los micrófonos. Sabes que toda esa área especial está... especialmente controlada.

CHRISTA.— Cualquier observador habría pensado que tenemos algún secreto o no sé qué. Te has comportado de la manera más sospechosa posible.
(HANS ríe.)

HANS.— Puede que tengas razón. Me he comportado como un idiota; pero es que acababa de sufrir una gran impresión y estaba asustado. Tenía que hablar con alguien.

CHRISTA.— Hans, yo no me siento muy segura en el empleo; tengo que andarme con cuidado. Es fundamental para la hija de un comunista, sobre todo si trabaja en un alto departamento del Ministerio del Interior. Cualquiera que no fuera un idiota lo comprendería muy bien.

HANS.— Gracias por lo de idiota.

CHRISTA.— ¡Ay, Hans, perdóname! No he debido expresarme así, pero tú mismo te lo has llamado hace un momento.

HANS.— La hija de un comunista... ¿Eso qué tiene que ver? Pasaste por todas las pruebas necesarias, y sobre tu padre dijiste todo lo que tenías que decir.

CHRISTA.— *(Un poco turbada.)* No me recuerdes eso, por favor.

HANS.— No hiciste más que lo que tenías que hacer. Además, tu padre tampoco se había portado demasiado bien contigo. Hay una historia de abandono, de desamparo..., incluso después de que él saliera de la cárcel.

CHRISTA.— *(Con amargo rencor.)* Es verdad, pero aun así, a veces he pensado en cosas. Y a veces... no me siento muy bien, ésa es la verdad. Sobre todo de noche. Las pesadillas, a veces..., a veces es terrible.

HANS.— Te atormentas siempre con lo mismo. Antes o después hubieran descubierto las relaciones de tu padre.

CHRISTA.— Ya lo sé, ya lo sé.

HANS.— No quieras plantear tu vida como una especie de tragedia griega, con muerte del padre y todo eso..., el revés del complejo de Electra y otras tonterías del psicoanálisis... Bah, bah, bah... Hay, bueno, cómo decirlo, instancias superiores..., y la defensa de la democracia es una de ellas, ¿no es así? Precisamente todo esto... *(Se calla de pronto y parece sombrío.)*

CHRISTA.— ¿Qué te pasa ahora?

HANS.— Bueno, es que precisamente todo esto tiene algo que ver con el problema de que te quería hablar.

CHRISTA.— *(Sonríe ahora, queriendo desdramatizar la situación. Finge la voz de HANS.)* «Tengo un problema.»

HANS.— Pues es verdad. Tengo un problema.

CHRISTA.— *(Reproduce, bromeando, el diálogo que ha mantenido a través de la pizarra.)* «¿Y a mí qué me cuentas?»

HANS.— *(Aceptando de mala gana el juego, desmayadamente.)* «Tú eres mi única amiga en Eskorial.»

CHRISTA.— *(Ríe abiertamente.)* «Pues somos más de mil quinientos funcionarios», alguno más o menos.

HANS.— *(Serio ahora.)* «Yo sólo tengo confianza en ti.»

CHRISTA.— *(Con simpatía, en contraste con el mal humor con que escribió esta frase en la pizarra.)* «Está bien. Dime lo que quieras.»

HANS.— «Aquí no.» *(Ahora se ríe un poco como entrando en el juego.)*

CHRISTA.— «¿Tan grave es?»

HANS.— «A la salida, en el bar de Müller.»

CHRISTA.— «De acuerdo» (*Risueña espera que HANS MAGNUS le cuente su problema. Hay una pausa.*) «La escena en el bar de Müller. El personaje Hans Magnus tiene la palabra.»

HANS.— (*Por fin, con mucho esfuerzo.*) Resulta que... (*Ha dicho esto con voz tan grave y dramática, que él mismo se sorprende, de manera que resulta involuntariamente cómico. Los dos se ríen ahora del modo más imprudente y jovial, como en una autocrítica que los liberara, al menos momentáneamente, de unos infundados terrores. Pero además es que CHRISTA imita ahora con voz decididamente cavernosa:*)

CHRISTA.— «Resulta que...»

HANS.— (*Ríe ahora francamente y, sin más, hace un gesto al invisible Müller, el patrón.*) Señor Müller, sírvanos alguna bebida ligeramente alcohólica.

CHRISTA.— O no tan ligeramente alcohólica, señor Müller.

HANS.— Está bien. ¿Pues dos cervezas fuertes?

CHRISTA.— Pues dos cervezas fuertes. (*Las manos de Müller introducen las dos cervezas en la zona iluminada. Ellos se han callado ante la proximidad del cervecero; pero ahora ya continúan su conversación, de modo relativamente animado.*)

HANS.— Imagínate, Christa, lo que acaba de ocurrirme. Ha sido esta mañana y cuando yo estaba tan tranquilo. Además, me siento bastante bien desde hace algún tiempo. No, es demasiado grave para poder hablar de ellos tranquilamente.

CHRISTA.— Desembucha, hombre, desembucha.

HANS.— ¿Quién te ha enseñado a hablar tan groseramente?

CHRISTA.— No me acuerdo; pero desembucha, hombre, desembucha.

HANS.— (*Después de un silencio en el que toma un buchito de cerveza.*) Se trata de Margarete.

CHRISTA.— ¿De tu hermana?

HANS.— Sí.

CHRISTA.— ¿Qué le pasa a tu hermana?

HANS.— Todavía nada, que yo sepa. Pero ha sido terrible, terrible, para mí saberlo.

CHRISTA.— (*Con ligera ironía.*) Lo cual quiere decir, según mis deducciones, que a estas horas sabes sobre tu hermana algo que hace unas horas no sabías. ¿Voy bien, Hans Magnus?

HANS.— (*Abrumado.*) Vas bien, vas bien.

CHRISTA.— ¿Y eso es todo?

HANS.— Espera. (*Un silencio penoso.*) Ha sido por casualidad; yo no tenía que haberme enterado..., como miembro del engranaje «humano», ¿no se dice así?, del aparato de información, computación, análisis... ¿Me expreso correctamente? En realidad me muevo en el «sector antiguo», ¿no es verdad? Hemeroteca, biblioteca, materiales, o mejor, niveles, inasequibles por ahora a las computadoras. (*Ahora parece obsesionado con su trabajo.* CHRISTA hace un leve gesto de interrumpirlo, pero en seguida desiste y le deja hablar. Efectivamente HANS MAGNUS continúa reproduciendo, al parecer, el esquema de su situación dentro del aparato de Eskorial:.) El matiz, el estilo de una frase..., formas no computables y que procuran informaciones sobre las personas que las máquinas no saben todavía leer... y que pueden acreditar su simpatía más secreta por las bandas terroristas... La lectura de una obra de ficción situada en un país exótico o en el pasado histórico y donde sin embargo se halla la clave de una crítica solapada a nuestro sistema democrático... Apasionante, fascinante, ¿no?, o sea..., como la emoción de un cazador apostado en un puesto secreto... vigilando un campo en el que de pronto aparece la sombra, todavía imprecisa, de una fiera salvaje..., de un subversivo. Es... ¡Oh!, es demasiado fascinante... una cosa así. (CHRISTA hace un ademán interrogante, benévolo.) Sí, ya sé, ya sé. Era para decirte que no he sido yo el descubridor... El dato ha aparecido en pantalla, en la oficina Dos ZEN Rote Erde. (*Con voz casi patética, un poco ridícula, como si fuera a llorar.*) Se trata de Margarete, sí.

CHRISTA.— ¿Qué tiene la pobre Margarete? Para empezar, ¿es seguro que se trata de ella?

HANS.— (*Como desesperado, se retuerce las manos.*) Es seguro, sí.

CHRISTA.— ¿Dónde ha aparecido? ¿En control de sombras?

HANS.— Te estoy diciendo que no. En *imágenes-curriculum*. Control de sombras me hubiera preocupado, pero no hasta el extremo de...

CHRISTA.— (*Sisea o algo así, como evaluando la gravedad de la situación.*) ¿Ahí está ya la cosa? ¿Y tú no habías barruntado algo?

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>)

DEMASIADO TARDE PARA FILOCTETES

SECUELAS DE LA TRANSICIÓN

DAVID LADRA
Crítico teatral

1988. Parece un sueño. España vive en democracia y un gobierno socialista rige los destinos del Estado de las autonomías mientras el carro triunfal de la nación prosigue su ruta ascendente a través de los fastos y oropeles de la posmodernidad. Una trayectoria que se inicia el 1 de enero de 1986 con el ingreso en la Comunidad Europea y alcanza su cenit con las celebraciones del 92.

Atrás quedó el recuerdo de la ominosa dictadura que durante casi cuarenta años mantuvo al país secuestrado, encerrado en sí mismo, arrancado de sus raíces, privado de su memoria histórica. Y es que en el régimen de Franco estaba prohibido evocar el pasado porque, aunque ya muy lejanos, se distinguían aún en el ocaso el espléndido fulgor de la República y los bárbaros ecos de la sublevación que terminó con ella. Una política, ésta del olvido del pasado inmediato, que el nuevo régimen democrático adoptó también a su manera, evidentemente más sutil, cuando, navegando a favor de los nuevos vientos neoliberales que soplaban sobre el Occidente cristiano, nos instaló para siempre en un presente cuya única fluctuación es la de las cotizaciones en Bolsa.

Mientras tanto, los orígenes de la España democrática empezaron a diluirse en las mentes de los ciudadanos. O, mejor dicho, los fontaneros que trabajan para el poder fueron sustituyendo los hechos históricos por su versión mítica, urdiendo esa trama que hoy conocemos como la Transición. Así, como todos sabemos, el paso de un régimen dictatorial a otro plenamente democrático fue un proceso ejemplar. Los españoles se reconciliaron entre sí sin pedirse cuentas unos a otros (o, mejor dicho, sin que unos les pidieran cuentas a los otros) y se pasó página discretamente sin que las cosas llegaran a mayores.

Muchos de los que se fueron con la guerra civil habían vuelto ya durante el

régimen del «anterior jefe del Estado», como entonces se decía. Tan seguro estaba de su dominio que no le importaba a Su Excelencia que el exilio exterior se agrupase con el interior. De modo que, muerto el Caudillo, tan sólo faltaba por reintegrarse al solar patrio algún republicano nostálgico, algún antifranquista convencido, o algún gran nombre de la Literatura o el Arte cuyo retorno antes de tiempo hubiera significado el derrumbe moral de las acorraladas fuerzas de la oposición. En el camino habían quedado, como es habitual, los muertos y unos cuantos miles de exiliados que, establecidos definitivamente en sus países de acogida, venían de vez en cuando a España para que no se marchitasen sus recuerdos. Ellos fueron la última memoria viva en un lugar poblado por amnésicos.

Filoctetes está entre quienes no regresaron. Cuando le conocemos no es más que una piltrafa, una especie de «quinqui» gordo y deforme que, como el protagonista de la tragedia de Sófocles, arrastra su pestilente pierna gangrenada sobre las rocas de una pequeña isla en pleno océano («Ésta es la orilla de la aislada tierra de Lemnos...»). Pero, entre los vapores del alcohol que permanentemente destila, aún se vislumbra algún vestigio de su anterior humanidad. Porque, antes de caer en su actual estado de embrutecimiento, Filoctetes, o «Filo el Gordo», como ahora le llaman en la isla, figuró en su día en el registro con el castizo nombre de José Larrea. Escritor y poeta popular, defendió con las armas la causa republicana y, una vez finalizada la guerra, luchó contra el franquismo primero en el «maquis» y, más tarde, desde la clandestinidad. Detenido y torturado, pudo salvar la vida y huir de España para encontrar refugio en esa isla en la que ahora nos encontramos con él.

Un cúmulo de circunstancias que se detallan en la obra que se aprestan ustedes a leer (y que no voy a descubrir con objeto de no machacarles la lectura) hace que Filo se encuentre de nuevo en su patria bajo su genuina identidad de Pepe Larrea. Por un momento, va a vivir la vida que, de no haber estallado la guerra, habría muy probablemente disfrutado, la de un prestigioso escritor reconocido por sus conciudadanos. Pero es «demasiado tarde» para Larrea, y su reinserción en el consenso nacional ya no es posible. Tan sólo queda volver a la isla y poner fin a tan aperreada existencia asumiendo de nuevo el ingrato papel de Filoctetes.

Aunque un tanto dramatizada, como corresponde a toda tragedia, la peripecia de Larrea no deja de ser arquetípica de la de muchos de los representantes de nuestro exilio cultural de antes o después de la guerra. Gentes que,

como el Max Aub de *La gallina ciega*, son capaces de rememorar, aun a pesar de las nuevas construcciones urbanísticas, la atmósfera, los sonidos o los perfumes de los lugares en los que transcurrió su juventud, pero que echan de menos la compañía, los sentimientos y los ideales de las personas que entonces les rodeaban. El cuerpo sigue ahí, aunque avejentado por el paso del tiempo y deteriorado por el uso, pero hace ya mucho que el espíritu que lo animaba se esfumó. Y, entonces, ¿para qué regresar?

Así que el argumento es verosímil, el tema histórico, la situación comprobada y los personajes reconocibles. ¿Qué más se necesita para que, partiendo de tan cualificados materiales, el autor nos escriba un viejo buen drama realista en el que los caracteres nos conmuevan, diseccione la sociedad como bien sabe y extraiga finalmente las debidas conclusiones sociopolíticas?

Y aquí es donde entra en escena Alfonso Sastre, y se hace evidente que no quiere escribir un drama, sino una tragedia «de aventuras». Una tragedia en la que ocurran cosas para que el respetable se entretenga. Pero cuidado. No conviene que el público se vea arrastrado por el destino trágico del protagonista hasta el punto de temer y sentir piedad por él. Ni que el resultado final de todo el proceso consista en experimentar una catarsis reparadora. No, el personaje principal, el «héroe», debe tener algunos rasgos físicos –la obesidad, los harapos que viste, la llaga purulenta– que le conviertan en un ser irrisorio. Y el público no debe abandonar el teatro con la sensación de haber purgado sus faltas, sino, muy al contrario, con el convencimiento de que, en cierto modo, es él el responsable de lo sucedido. Se trata de escribir una tragedia «compleja», un nuevo género dramático con el que el autor se mueve entre el esperpento (Valle) y el teatro épico (Brecht) como lo haría un equilibrista sobre la cuerda floja.

Y es que, como dice el crítico alemán Ernst Schumacher, los marxistas siempre han desconfiado de la tragedia pura y dura. En la tragedia clásica, el fracaso del protagonista aparece como una categoría eterna de la condición humana. El hombre no es dueño de sus actos, sino que es manipulado por el destino. Con la aparición del socialismo, el hombre recupera las riendas de la historia. Lo trágico pasa así a ser «una categoría histórica y no existencial de la condición humana».

Hay que devolver, pues, la tragedia al curso de la historia. Desbancarla de las alturas desde las que siempre se ha pavoneado y traerla de nuevo al mundo cotidiano. Algo así como pasar de la *Antígona* de Sófocles a la de Anouilh.

Pero ¿cómo se lleva a cabo ese recorrido?, ¿cómo se transita de un sujeto noble, pero lejano, a otro más próximo a nosotros sin que esa proximidad nos obnubile y termine por anular nuestra capacidad crítica? Brecht abogaba por trufar la representación con efectos «distanciadores» que nos mantuvieran en un permanente estado de alerta. Valle, poco representado, le confiaba esa función al propio texto, repleto de acotaciones y giros de lenguaje que demandaban la continua atención del lector.

En todo gran dramaturgo hay siempre un fondo de prestidigitador, por no decir de experimentado trilero. Y Sastre, que lo es excelente, dispone de un instrumental propio para diseccionar la realidad, esto es, para que, en este caso, la triste historia de Fepe Larrea no abuse de su verosimilitud y se convierta en un dramón, sino que abra los ojos del espectador a los desafortunados tiempos que nos ha tocado vivir.

El primer recurso «distanciador» es el propio argumento de la tragedia, que bien podría considerarse un anti-*Filoctetes* en cuanto Pepe Larrea renuncia a su reinserción en la sociedad. Recuperado por el astuto Ulises, el héroe de Sófocles vuelve a Troya y, tras atravesar a Paris con una certera flecha, recobra un puesto de honor entre quienes anteriormente le expulsaron. Larrea, muy al contrario, no sólo rechaza esa integración, sino que acaba con la vida de quien se la propone. Pero no es el trágico de Colona el único que aporta temática a la obra, sino que otros ilustres dramaturgos también contribuyen a ella. Es el caso de Calderón, cuyo Segismundo viene a ser una especie de precursor de los sucesivos sueños y despertares de Larrea («Situación Segismundo» se titula precisamente el quinto Cuadro). O el de Valle, cuyo encuentro entre Max Estrella y el ministro de la Gobernación en *Luces de Bohemia* inspira en cierta manera el que Larrea tiene con el ministro de Cultura.

Alusiones estas que producen una sensación de *déjà vu* y que Sastre utiliza para recordarnos que el teatro está hecho de teatro, que es un cuerpo vivo que se construye a partir de la descomposición de otros cuerpos, constituyendo una cadena biológica siempre en evolución.

Otro recurso «distanciador» es hacerle ver al público que se encuentra en un teatro, esto es, en un lugar en el que se construye una apariencia de verdad a partir de los elementos más ilusorios. Mostrarle permanentemente la estructura oculta, la «carpintería» de la obra teatral. Ello se consigue con la presentación de situaciones y escenarios aparentemente absurdos (como la *herrikotaberna* de la isla de Nhule o ese laboratorio de ciencia-ficción desde

el que se controlan las reacciones de Larrea). O haciendo un uso descarado de todas esas convenciones que componen el arte del actor: el aparte, los comentarios en «voz baja», el dirigirse directamente al público abandonando por un momento su condición de «representante»...

Y así llegamos, en este repaso de los elementos utilizados por el autor para representar su tragedia, a los personajes que la encarnan. Gentes vulgares de nuestro tiempo, como usted y como yo, que sin comerlo ni beberlo se encuentran embarcados en una situación un tanto surrealista pilotada desde las catacumbas del Estado. Personas que se ganan el pan sin mayores aspavientos ejerciendo su oficio de sayones al servicio del poder. Y que no por tener que practicar tan ingrata labor pierden su humanidad o dejan de apiadarse de su víctima. No hay resquicio para la moral en un mundo regido por la mano invisible del mercado. Buena muestra de ello es el propio Larrea/Filoctetes, el único «héroe» de la función en cuanto tan sólo él, aunque continuamente rebotado de uno a otro lugar, tendrá la posibilidad de elegir. Su decisión de rechazar la reinserción (un término de política penitenciaria que viene bien al caso) es de naturaleza moral (Larrea quiere vivir su verdad por muy desagradable que ésta sea), pero, dada la amnesia histórica de la sociedad en la que la toma (y de la que es buena muestra su antiguo compañero en el partido, el ministro Jaramillo), esta elección de asumir el pasado se convierte de inmediato en una toma de postura política.

Todo se expresa en un lenguaje llano, nada rimbombante, como aquel que se acostumbraba a usar en la tragedia. Como en nuestro actual discurso cotidiano, los «tacos» y las expresiones malsonantes están a la orden del día. Otro efecto de distanciamiento más, puesto que, hasta hace poco, dichas expresiones estaban prácticamente excluidas de los escenarios. Tan sólo los versos del *Filoctetes* de Sófocles que profusamente se citan en la obra en la traducción de José Alemany Bolufer le dan cierta «altura» al idioma, y aun así, cuando la cita es extensa, como en la última escena del Cuadro VIII, Sastre autoriza a los responsables del montaje a suprimirla en cuanto pudiera ser considerada demasiado «convencional».

La conjunción de todos estos elementos, a veces tan dispares, la hará el lector a través de la permanente presencia de Alfonso Sastre a lo largo de su propio texto. Una presencia que no sólo se evidencia en las acotaciones en las que se nos dirige de tú a tú para explicarnos la reacción de un personaje, describirnos un movimiento escénico o confiarnos una reflexión (actitud, como

antes señalábamos en Valle, propia de quien sabe que lo más probable es que su obra no se represente jamás), sino que se hace también patente en las diversas referencias que a su persona lleva a cabo en la obra (en la que se propone como futuro premio Nobel o próximo ministro de Cultura). Ese desenfadado, ese sentido del humor tan cervantino que hace morir a Larrea con una frase del *Persiles* en los labios —«Nacimiento como el mío antes se puede decir arrojar que nacer»— permea toda la obra y es el elemento homogeneizador que, entre líneas, va dando coherencia a la acción.

Así va construyendo Alfonso Sastre un estilo de corte popular que, en fondo y forma, recuerda el de la literatura picaresca. Una burla que no carece de cierta guasa, por no decir de cierto «cachondeo», si se refieren las situaciones dramáticas que se presentan en la obra al tiempo y lugar en que se dieron. Así, se podría relacionar a esa grotesca «banda de los cuatro», que acosa a Larrea sin cesar y parece sacada en ocasiones de alguno de los cómics de Ibáñez, con unos servicios de inteligencia del Estado que se lucían por entonces (1988) con la revelación de los desmanes de los inspectores José Amedo y Michel Domínguez. Una vez más, la ficción era superada por la realidad, y se venía a demostrar que para retratar esta España con propiedad es necesario dominar, como tan admirablemente lo hace nuestro autor, la vena tragicómica en la que se funda su sociedad.

Tras este *Filoctetes*, terminado en 1989, Alfonso Sastre escribe la que, hoy por hoy, es su última obra dramática, *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1990). Entre estas dos fechas ha caído el muro de Berlín y el pensamiento único arrasa en Occidente. Ilustres plumas como la de Heiner Müller, autor de su propia versión de *Filoctetes*, abandonan la escritura teatral. Sastre vuelca su inmensa capacidad de trabajo en cultivar otros géneros. Sabe que, a pesar de éxitos tan recientes como el de *La taberna fantástica* o su *Kant-Hoffmann*, el teatro español le da la espalda. Así nos las gastamos en este país con nuestros autores más valiosos.

Que tu lectura sirva, al menos, para reparar tamaña injusticia.

DEMASIADO TARDE PARA FILOCTETES
(Tragedia de aventuras)

Personajes

Actor 1. PEPE LARREA, también llamado «FILOCTETES» y también «FILO EL GORDO».

Actriz 1. PACA CRUZ, «la CRUZ ROJA» / Una coreuta.

Actor 2. DOCTOR BENITO CARRASCO (a) «el DOCTOR CALIGARI».

Actriz 2. JUANITA CURILES / Una coreuta.

Actor 3. LINO EL MANITAS / Un coreuta.

Actriz 3. POTA / Una coreuta.

Actor 4. EL MINISTRO / Ulises.

Actor 5. KUMO / Un coreuta.

Actor 6. KERMO / Un coreuta.

Se trata, pues, en principio, de un reparto para tres actrices y seis actores.

TABLA DE LOS CUADROS

PARTE PRIMERA

CUADRO I. Nhule.

CUADRO II. Panorama desde una colina.

CUADRO III. Operación Filoctetes.

CUADRO IV. Hacia la reinserción.

PARTE SEGUNDA

CUADRO V. Situación Segismundo.

CUADRO VI. Entrevista con un ministro de Cultura.

CUADRO VII. Regreso a lo real.

CUADRO VIII. Nhule.

PARTE PRIMERA

CUADRO I

Nhule

Algo tendrán que hacer el director de escena y el pintor de estos escenarios y de los trajes para que, cuando se alce el telón o se enciendan las luces, nos demos cuenta no sólo de que estamos en el interior de una taberna –lo cual es, de por sí, una empresa fácil–, sino, nada menos, de que tal taberna está situada en una pequeña isla perdida en medio del Atlántico, en la que sus contados habitantes viven, en un ambiente brumoso y frío, de lo que les procura una mísera flotilla de pesca y con las aportaciones del vicio, en el sentido de que la isla, cuyo nombre es Nhule (y seguramente pertenece a Dinamarca o, mejor, a Finlandia) es un puertecillo de paso para los bacaladeros baskos –o vascos, si se quiere– en el que funciona un prostibulillo lapón: quiere decirse que el amo es de esa nacionalidad, aunque las empleadas, tres, son una noruega, otra canadiense y otra almeriense. Todo eso y otras notas más ha de percibirse por los espectadores durante los primeros segundos de la acción, lo cual ya se sabe que supone un gran desafío, pero las cosas son así cuando uno trata de dedicarse al drama en un sentido, digamos, estricto. A eso juega el autor ahora, y para ello ha debido renunciar al fácil expediente de un narrador que contara al principio esta geografía en un discurso a los espectadores, a la manera narrativa de los «prólogos» de la tragedia griega. Así pues, encuéntrense los espectadores así, sin más, en esta isla de Nhule, que tendrá algo que ver con la legendaria Thule.

Isla perdida, fría y brumosa en general, pero también hoy, cuando empezamos a mirar este rincón del ser, está lloviendo fuera y hay un viento tormentoso que azota las paredes de madera de esta tabernucha

portuaria, caldeada por un fuego de leña que arde en una chimenea, en la que ahora un tal KUMO está echando unas ramas de alguna conífera del bosque, mientras la tabernera, que se llama POTA (según hemos conseguido saber), le está diciendo algo, y un cliente que se llama KERMO o algo así está empujando el codo de manera un tanto espectacular.

Así, bajo el rumor de la lluvia y el viento, empieza la acción de este drama con una conversación cotidiana que para nada hace prever que está empezando algo interesante que un día ha de llegar a las tablas bajo el título, todavía misterioso, de Demasiado tarde para Filoctetes. ¿De qué va nuestra historia? Es lo que vamos a ver si acertamos a contarlo de la manera más conveniente.

Sea como sea, es una historia que comienza así.

POTA.— Barloja upyr Kappa mertruben.

KUMO.— Mertruben, mertruben. *(Echa una rama aún al fuego, que chisporrotea. Va a la ventana y mira hacia el exterior. Está arreciando la lluvia. KUMO mueve la cabeza y comenta:)* Majola mertruben. *(Ríen la tabernera y él.)*

POTA.— *(Limpiando el mostrador.)* Perteko karatola. *(Mueve la cabeza.)*
Porto kapi.

KUMO.— Kapi eta.

POTA.— Kapi kertola.

KUMO.— Ye. *(Enciende una pipa. Fuma. POTA le lleva una copa de «snaps» a la mesa.)*

POTA.— ¿Era?

KUMO.— Era ota. *(Bebe y hace un gesto de complacencia.)* Andere keripola.
¿Kuji?

POTA.— Ye. *(Al volver hacia el mostrador le dice algo a KERMO, como afeándole su conducta.)* ¡Kerate! ¡Marapa! Neta murundi. Tremal naik andobaki. Rupes karta. Joba ropalari. *(KERMO se encoge de hombros, indiferente, y se echa otro trago golosamente. POTA insiste aún, moralista:)* Puspús. Puspús arda. Kathabasis eis anthron.

KERMO.— *(Por fin parece reaccionar, pero es encogiéndose de hombros, y murmura indiferente.)* Gono kare. Kare matapena.

POTA.— ¡Portu! ¡Portu kemala! *(Ha vuelto a su mostrador. Suena un trueno lejano. KUMO señala al horizonte.)*

KUMO.— Rataj, rajat.

POTA.— ¿Alora pen?

KUMO.— Zena.

POTA.— ¿Penelo, martino?

KUMO.— Zena.

POTA.— Karape, jema, chema. (*Ríe. Pero KUMO está sombrío ahora.*)

KUMO.— Androika ela, ala hila. (*Con voz sentenciosa que parece expresar una antigua sabiduría:*) Parakémona, parakémona... Ende taraskona... taraspera... taraskerrama. Parko... (*Ha oscurecido mucho y cae monótona la lluvia. Un silencio.*)

POTA.— (*Ahora parece melancólica, reflexiva.*) Neste parako: ulalume. Joro ta kera, ¿tuka? (KUMO asiente pensativo. *Vuelve hacia el mostrador y se acoda en él después de tomar, él mismo, un trago que POTA acaba de servirle. Silencio. POTA decide encender unos candiles, y el ambiente de la taberna se hace lúgubre. KERMO, el borrachín, ausente, canturrea solidario en su mesa con extraña alegría:*)

KERMO.— (*Canturrea en un inglés de viejo puerto:*) Sally Brown is a nice young lady...! ¡Ohhh... ahhh... oh... ah... oh...! (*Canta.*) And I spend my money alone with Sally Brown. (*Las tres figuras quedan inmóviles bajo el rumor pesado de la lluvia, en aquel ambiente tenebroso.*)

KUMO.— Tarako esna.

POTA.— Angá. (*Le sirve aguardiente. No ha terminado de beberlo KUMO cuando hay un relámpago y resuena un trueno lejano. POTA se santigua.*) Pakus renula korma.

KUMO.— Renula korma, bata. Andrajo moritu-ko. (*Otra pausa y al poco van llegando a la taberna y se asoman al interior unos extraños personajes: son PACA y LINO, que miran el interior inquisitivamente.*)

LINO.— ¿Seguro que es aquí?

PACA.— Mira en el plano. «The Raven and the Cat.»

LINO.— Es lo que dice. Entonces será cierto.

PACA.— Hombre de poca fe.

LINO.— (*Consulta un librito y saluda con una sonrisa a la tabernera.*) Respe kusa.

LINO.— Nos sentamos aquí. Ahora vendrán esos. Joder, cómo llueve.

PACA.— (*Saluda a su vez.*) Respe Kusa. Respe kusa. (*Saludos.*)

LINO.— Snaps, please. Snaps, ¿vale? (POTA *ha entendido, por lo que parece. Ellos se sientan a una mesa.*) Hablo el nhulí como un nativo, ¿no, tú? (POTA *les sirve unos vasos de aguardiente. LINO comenta con ligereza.*) No deja de ser un embarque, tú.

PACA.— ¿Sigues con el mosqueo?

LINO.— A ver si no.

PACA.— Hasta ahora funciona el invento.

LINO.— ¿Y Juanita y el doctor Caligari? ¿No venían detrás?

PACA.— Como se entere de que le llamas Caligari, se va a cabrear el jefe.

LINO.— No sé por qué.

PACA.— Sí que venían detrás, y Ca..., Caligari me ha dicho que vayamos entrando, que ahora llegan.

(No hemos descrito cómo son estos personajes, pero hay que decir, por lo menos, que van vestidos de un modo que aquí resulta bastante estrafalario. PACA va vestida como para una especie de safari polar, equipada en El Corte Inglés o en un sitio de esa triste especie. En cuanto a LINO, va cargado con un equipo muy elocuente de televisión, cámaras, bolsas y cacharros. Ahora él paladea su copa y comenta, como reconfortado.)

LINO.— Ésa debe de ser la piel roja.

PACA.— ¿Cómo la piel roja?

LINO.— La tabernera tiene que ser una india del Canadá, si es que todo va bien.

Es lo que dijo el espía.

PACA.— (Ríe.) ¿El espía?

LINO.— Bueno, el informante, en plan sociólogo.

PACA.— Según eso, ella habla francés.

LINO.— Prueba a ver tú.

PACA.— Se ha mosqueado también la andoba. ¿Te das cuenta? (LINO *mira a la tabernera y a los clientes. En efecto, parecen de lo más mosqueados ante la presencia de estos intrusos matritenses. KUMO los mira fijamente en silencio, inmóvil; y POTA de reojo mientras limpia unos vasos. En cuanto a KERMO, anda en sus propios ensueños y canturreos báquicos.*)

LINO.— No en vano procedemos del desarrollo, y, en fin, ese color azul eléctrico de tu anorak no parece que pegue muy bien en este mundo solitario, de lobos de mar y todo ese rollo, tú.

PACA.— Dile algo a la señora para romper el hielo mientras que llegan éstos.

LINO.— Espera a ver. *(Se levanta, apura su copa y va hacia el mostrador con afectada desenvoltura.)* Bonjour, madame. *(Ella no se da por interpelada, pero LINO no se arredra e insiste en entablar una conversación.)* C'est vous la patronne? ¿Vous parlez français? *(POTA se encoge de hombros y dice con marcada indiferencia.)*

POTA.— Eh oui. *(Es algo, pero le sigue un silencio así como ominoso.)*

LINO.— Si c'est vous la patronne, on nous a parlé de vous. *(POTA lo mira con desconfianza.)*

POTA.— *(Con cara de muy pocos amigos, pero en buen francés.)* De moi? Qui ça?

LINO.— Un monsieur marocain qui a vecu ini, à Nhule.

POTA.— *(Con súbita animación.)* Marocain, dites vous? Il me connaît?

LINO.— Il se rappelle de votre bar... et de vous.

POTA.— Alors, c'est Ibrâhim Tuqân! Vous le connaissez vraiment?

LINO.— Il habite Madrid, en Espagne. Il est ami à nous.

POTA.— *(Como jovialmente enfadada.)* Ah le coquin! Matruko peres-kalapaina! Matruko jara! Matruko peremendi! Erestaina? Ereskolima jai? Eres parakocha Ibrâhim?

LINO.— *(Desolado.)* Je ne comprends rien, madame! Il habite Madrid pour les émissions de la Radio Exterioeur de l'Espagne pour les Pays arabes... vous comprenez? C'Est lui qui nous a dit: «visitez madame Pota à Nhule! Elle est très, très sympathique, voilà». Et c'est vrai!

POTA.— *(Que no ha entendido mucho.)* Qu'est ce que c'est vrai?

LINO.— *(Galante.)* Que vous êtes très sympathique, madame! Pas vrai?

POTA.— *(Modesta.)* Moi sympathique?

LINO.— C'est ca. *(LINO parece muy feliz de lo conseguido hasta ahora y mira a PACA, satisfecho; pero entonces sucede algo que turba mucho su incipiente bienestar, y es que el cliente KUMO no parece sentirse igualmente feliz ante la familiaridad que cree advertir entre POTA y el forastero; y es el caso que, sin más ni más, inopinadamente, se aproxima y coge a LINO por el cuello y le increpa así:)*

KUMO.— Ramplona ere bate jostuna mai! Ere jostuna!

LINO.— *(Apurado.)* ¡Perdone usted! ¿Qué le pasa?

KUMO.— Mara-poía ere maja pola, ere petaka noi, marapena, mara petaka noi!

LINO.— *(Más apurado aún.)* Dios mío. Esto se pone mal. Échame una mano, Paca, que este tío me va a matar. *(PACA intenta algo, pero no va a hacer falta porque LINO recibe una inesperada ayuda, y es de KERMO, que parece desaprobador la agresión de que es objeto LINO, porque se levanta y acude, salvador, e interviene con inesperada elocuencia.)*

KERMO.— Pera, pera. Androja, robus; androja. Fora petruschka. Ethel des baus androja.

KUMO.— *(Reacciona muy colérico ante esta inopinada intervención. Grita furiosísimo un insulto supremo cargado de profundo desprecio.)*
¡Retoka, karamucho! ¡Karamucho retoka!

KERMO.— *(Parece impresionado. Se amilana.)* ¿Retoka pero? ¿Mere pasta noi?

KUMO.— *(Conciliador ahora.)* Mere pasta. Neruna. *(Decididamente amilanado, KERMO se vuelve vencido a su rincón mientras la tabernera da alguna explicación convincente a KUMO.)*

POTA.— *(Dulcemente.)* Erusi. Erusi, Kumo. Erusi. *(La paz parece volver a la lúgubre taberna. KUMO se toma un trago, pensativo. Rumor de lluvia y un lejano trueno.)*

PACA.— ¿Te ha hecho daño el lapón?

LINO.— *(Eso le hace gracia.)* ¿Por qué le llamas lapón? *(Rien los dos. Otra vez se ha sentado LINO. Beben.)* ¿Y ésos? ¿Qué hacen, que no vienen? *(Se va haciendo el oscuro. Cuando vuelve la luz estamos en un para-je desolado, blanco, cerca de la taberna.)*

¿DÓNDE ESTÁS, ULALUME, DÓNDE ESTÁS?

ULALUME ES EL POEMA

XABI PUERTA
Escritor y productor

«*Algún día yo quisiera ser recordado
como el autor de esta obra*»

Alfonso Sastre en el programa de mano
del estreno mundial de
¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?,
producido por Eolo Teatro en 1994

Recibo el encargo de escribir un prólogo para presentar *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, obra de Alfonso Sastre que muy acertada y oportunamente ha sido escogida –nunca mejor dicho– para formar parte de esta selección de *Obras escogidas* de dicho autor que la Asociación de Autores de Teatro edita en dos tomos y, según me siento a escribir, sin haberlo premeditado, descubro que una vez más me asalta la tentación de recurrir al para mí tan grato como muy visitado método de los *recorridos alfabéticos* a la hora de aportar mi contribución. No es sólo que me mueva el hecho de que el recurso a los alfabetos para acotar o definir la topografía de un tema determinado tenga una notable y venerable tradición en nuestra cultura, sino también el precedente de que yo mismo, desde mis ya lejanos años al frente del programa radiofónico *Contactes Clandestins* en la emisora del Baix Llobregat *Ràdio Corcó*, donde durante un tiempo, además de otros contenidos, confeccioné un alfabeto semanal para trazar un recorrido muy especial por los pequeños y grandes sucesos de la semana, haya recurrido a ese procedimiento en numero-

sas ocasiones, algunas de ellas (véase *Itinerario por el Teatro vasco en forma de alfabeto*, trabajo publicado en 1997 en el número 268 de la revista *Primer Acto*) también vinculadas, como ésta, a la materia teatral. En estas condiciones y dados los citados antecedentes, ¿por qué no habría de dejarme llevar de nuevo –también en esto discípulo de Wilde– por la *difícilmente resistible* tentación que digo sentir?

Así que dispongo en forma de columna las 27 letras que integran nuestro abecedario y dejo que mi memoria y mi imaginación se ocupen de ir buscando los vocablos propios o comunes que, adecuados al caso, cada una de esas iniciales introducirá, con la esperanza –es imprescindible que eso suceda para que el juego o experimento propuesto no resulte fallido– de que, finalizado el recorrido alfabético, la visión global sobre el tema propuesto –en este caso la mencionada obra de Sastre– que al autor de este prólogo se le pedía se haya visto sólidamente presentada y adecuadamente transmitida.

Cuando ya creo tener en mente los veintisiete términos a que recurriré, comienzo a desarrollar la entrada correspondiente a cada uno de ellos para trazar esa senda que nos conducirá desde la casi omnipresente *A* hasta la más evanescente *Z*.

Alfonso. Es el nombre de uno de mis mejores y más queridos amigos. Tiene casi la misma edad que mi padre y sospecho que me profesa un tipo de cariño que algo tiene que ver con el que los progenitores destinan a sus hijos, pero ninguna de las dos cosas ha sido nunca óbice para que Alfonso y yo nos relacionemos, nos apreciemos, nos hablemos y nos escuchemos *como amigos*. Yo admiro mucho a mi amigo Alfonso, pero sobre todo le quiero: mucho también. Son muy numerosas las cosas que, aunque quizá sin él pretenderlo explícitamente, Alfonso me ha enseñado, y algo lo que yo espero haber aprovechado de su gratuito y generoso magisterio. Mi amigo Alfonso escribe, entre otras cosas, obras de teatro. Yo, que también he escrito algunas, he obtenido de él, sí, muchos saberes importantes también en ese terreno, destrezas que utilizó en cuanto acierto y puedo, pero considero un honor confesar que es aún mayor el adiestramiento vital que con su actitud y con su ejemplo Alfonso me ha proporcionado, aprendizaje que me ayuda a afrontar mi vida cada día en mejores condiciones. Si aclaro estas circunstancias, que de hecho pertenecen a la esfera personal y por tanto nos importan y competen sólo a Alfonso y a mí, es porque quiero que quede sentado de antemano que, a la hora de hablar de su amigo Alfonso, quien esto escribe está lejos de ser un hombre *neutral*: ni lo es

ni lo pretende. Vaya esto por delante a modo de aviso para navegantes, por si entre ellos anida algún espíritu cicatero, poco generoso o muy malpensado que termine atribuyendo el calibre de algunas de las afirmaciones que haré a continuación a mi falta de perspectiva derivada de un déficit de imparcialidad. Si me prevengo ante esa eventualidad es porque ya me ha tocado pasar antes por una situación de ese tenor no muy lejos de aquí, precisamente en la misma casa, la Asociación de Autores de Teatro (AAT), que hoy me invita a redactar este prólogo. Siendo yo miembro de la junta directiva de dicha Asociación –allá por 1994, si es que no equivoco las fechas– y con ocasión de un homenaje a Alfonso Sastre que, por sus muchos y prolíficos años de presencia en los escenarios, organizaba el Arriola Kultur Aretoa, esto es, el teatro de la vizcaína villa de Elorrio –uno de los espacios escénicos que más y mejor ha contribuido a consolidar trayectorias de compañías y creadores vascos y a difundir en el territorio de Euskal Herria el trabajo de otros muchos y muy importantes creadores escénicos del exterior–, solicité a la citada junta directiva la adhesión de la AAT al mencionado homenaje, para el cual se estaba recabando el apoyo de multitud de organismos y entidades. Aceptada la propuesta a priori, se me encomendó que redactara el borrador del texto de respaldo de la AAT, con el resultado de que, cuando lo presenté ante la junta, se me reprochó el carácter «excesivamente laudatorio» y el tono «demasiado almibarado» en que, a la hora de glosar la figura de Alfonso, el texto en cuestión, como *graves pecados*, al parecer incurría. Del debate que se suscitó a continuación en el seno de la junta no salió nada en claro, con lo que el resultado final de mi intento fue que el citado homenaje se llevó a cabo sin el respaldo de una asociación que, eso sí, tiempo después le nombraría Miembro de Honor y hoy le rinde justo homenaje con la edición de estos dos tomos que recogen, espero que adecuadamente presentadas, algunas de sus mejores obras. Pero bueno, yo aprendí la lección que aquel lance me brindaba y, como se ve, todavía la recuerdo. En consecuencia, hoy me pongo la venda antes que la herida, proclamo yo mismo a los cuatro vientos mi parcialidad y espero sentado los posibles envites contrarios, para que cuando me lleguen, pueda responderle a mi eventual acusica o contradictor: «¡Pues claro que no soy imparcial, hombre! ¡Claro que estoy influenciado! Yo mismo lo he reconocido antes; ¿no lo has visto?».

Baltimore. En la ciudad de Baltimore, en el estado de Maryland, terminan los días del protagonista de *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* En la ciudad de Baltimore, donde Eddy, su protagonista, hace escala camino de

Filadelfia y Nueva York. Eddy no es otro que el nombre familiar –el apelativo que acerca y humaniza– con el que el autor de la obra identifica a lo largo de la misma al personaje del que habla y al que la dedica: el escritor norteamericano Edgar Allan Poe. Partiendo de una libre invención efectuada sobre una sólida labor de documentación, y con la inserción de innumerables detalles fidedignos, la obra relata los últimos días, las últimas horas de la vida de Poe, esa aciaga cuenta atrás en que el hombre que en el futuro será conocido por su genio literario camina ciega, sorda, mansamente incluso –en el sentido de que no se rebela contra ello o no lo hace con las suficientes fuerzas– hasta su consunción final, como si fuese víctima de un sino fatal, esclavo de decisiones tomadas por alguien tan grande como el Destino en alguna instancia remota a la que él, devenido en patético títere, no puede acceder para reivindicar otro desenlace distinto. En el cementerio llamado de Westminter, en la ciudad de Baltimore, fue enterrado Edgar Allan Poe en la mañana del día 9 de octubre de 1849, dos días después de su fallecimiento. De lo que pasó hasta ese momento en los últimos días de la vida de Poe –de la vida de Eddy–, y de algo que pasará después, nos da cuenta Alfonso en ésta su obra cumbre.

Cúspide. Cúspide, sí, de toda una brillante trayectoria literaria es la obra *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?:* en el doble sentido de obra escrita al final de un largo recorrido ascendente y de, como acabo de decir, obra *cumbre* en tanto que ocupante del lugar preeminente entre todas las del conjunto de su producción, rico en obras maestras y pródigo en textos inolvidables. Podríamos entender que en esta obra, que es, sí, un drama sobre el alcoholismo, pero no sólo eso, que es un drama sobre la incomunicación, pero no sólo eso, que es un drama sobre el imposible encaje de la individualidad genial y atormentada en el seno de una sociedad refractaria a sus mensajes y creaciones, pero no sólo eso..., es en la que mejor se condensa el legado estético de su autor. Así lo considero yo, pero así parece que lo considera también el propio Alfonso, quien en la primera edición de esta obra, publicada por la Editorial Hiru en el mismo año de su escritura, 1990, escribe en un postfacio: «Al caer el telón sobre este Poe he experimentado una alegría muy especial, que se diría la de toda una obra terminada, en el sentido de que esto es lo que yo deseaba hacer, ni más ni menos, de que este corpus me parece suficiente para mantenerse en el futuro como un notable desafío al teatro español y a sus inercias e ignorancias».

Delirio. En lamentable estado, presa del *delirium tremens*, en la medianoche del 2 al 3 de octubre de 1849 Edgard Allan Poe fue recogido de una

taberna por el doctor Snodgrass, a la sazón viejo conocido de Poe desde que aquél, como director de la revista literaria *American Museum*, editara su cuento *Ligeia*. Así describe Snodgrass –a quien Poe, antes de perder completamente el sentido, había hecho llamar– cómo se encontraba el escritor cuando él lo recogió: «Tenía la cara conturbada, hinchada y sin lavar, los cabellos en desorden y su aspecto en general era repulsivo. Sus ojos, tan vivos e inspirados, estaban ahora sin brillo y sombreados por profundas ojeras. Llevaba una chaqueta de un tejido frío y brillante, sucia y rasgada por varios sitios. El pantalón estaba completamente raído y maltrecho. No llevaba pañuelo. La camisa, arrugada y sucia». Los cinco últimos y desasosegados días de su vida Poe los pasa en el Hospital de San Lucas, de la ciudad de Baltimore, bajo los cuidados directos del doctor Moran, que relata así el delirio y la agonía del escritor: «Cuando lo trajeron al hospital se hallaba inconsciente. No sabía quién lo había traído ni con quién había estado antes. Después le sobrevino un temblor en los miembros y un delirio incesante en el que se dirigía a seres fantásticos e imaginarios que veía en la pared. La cara estaba pálida y el cuerpo cubierto de sudor. [...] Al oír estas palabras profirió un fuerte grito y me dijo con vehemencia que lo mejor que podía hacer por él su mejor amigo era meterle una bala en la cabeza, que prefería desaparecer bajo tierra para no seguir viendo su propia degradación. [...] Cuando volví se encontraba otra vez vivamente alterado y oponía a los dos enfermeros que lo mantenían en la cama una fuerte resistencia. Sobre las cinco volvió la cabeza hacia un lado y dijo: “Dios ayude a mi pobre alma”, y expiró». Alfonso utiliza sabiamente toda esta información para aplicarla en la escritura de los terribles, patéticos pasajes de la muerte de Eddy, tramo de la obra que concluye precisamente con esa invocación a Dios atribuida por el doctor Moran como adiós de Poe a la vida.

Eolo. En 1993, y tras un laborioso año consagrado al encarrilamiento de ese sueño, yo acababa de fundar junto con mi compañero y amigo Paco Obregón la empresa de producción teatral Eolo Teatro, hermoso y ambicioso proyecto que pretendía dar salida de manera exclusiva a producciones de espectáculos basados en textos teatrales escritos por autores vivos en cualquiera de las lenguas que se hablan en el territorio del Estado español. El proyecto, como digo, era hermoso porque venía a dar voz a los tan a menudo silenciados autores, cuya misma existencia llegaba a ser negada, entonces y ahora, por conspicuos miembros o representantes del medio teatral. Y también era ambicioso, sí, pues soñábamos con consolidar una trayectoria que, veinte años después, nos

permitiese volver la vista atrás con la satisfacción del deber cumplido y el orgullo derivado de la brillantez de los títulos que, para ese aún lejano día, a buen seguro constituirían ya nuestra nutrida nómina de estrenos. El resultado final, desde luego, se quedó lejos de nuestro objetivo, sobre todo por lo que a la perduración de la aventura se refiere, pero sí algo fue indiscutiblemente bueno en Eolo Teatro fueron sus muy prometedores comienzos, éstos sí, a la altura del sueño que nos habíamos forjado: en 1993 llevamos a escena nuestra primera producción (*desNudos*, versión española de la obra *Nus*, originalmente escrita en catalán por Joan Casas), y la acogida de la crítica y el público especializado fue muy buena, tanto que nos lo agradecieron con la entrega del Premio Ercilla de aquel año. Fue al enfrentarnos a la necesidad de decidir cuál sería el espectáculo que seguiría a aquél —ahí el consabido miedo al segundo intento una vez que el primero se ha revelado exitoso— cuando dimos con *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* y decidimos que era *imprescindible* que aquella fuese nuestra siguiente producción. La obra había sido escrita y publicada cuatro años antes y jamás había sido llevada a los escenarios, de manera que, al recibir la correspondiente autorización de Alfonso para acometer nosotros dicha labor, recayó sobre nuestros hombros la responsabilidad de preparar el que en definitiva sería el *estreno mundial* de ese drama: no uno cualquiera en la trayectoria de su autor, sino precisamente aquel con el que Alfonso venía de anunciar que abandonaba para siempre el teatro español, hartado de la ignorancia, cuando no el orillamiento o el menosprecio, en que sobre su obra había históricamente incurrido. En palabras que ya han sido citadas y recordadas en numerosas ocasiones, Alfonso escribía en una nota de aquella edición esta sonora a la par que castiza despedida: «¡Ahí te quedas, teatro español, y que te zurzan!». A veces, uno tiene la vanidosa tentación de pensar que la puesta en escena que desde Eolo acometimos de su *Ulalume*, que resultó merecedora del segundo Premio Ercilla de la compañía, consecutivo al anterior, tuvo algo que ver en la decisión de Alfonso de, ya en 1995, volver a sentarse en su escritorio y volver a escribir literatura dramática, volver a escribir *para el teatro*.

Fordham. En Fordham Cottage, una casita sita en ese neoyorquino barrio del Bronx hoy universalmente popular gracias a las triquiñuelas de *la aldea global*, Poe vivió junto a su amada Virginia y su tía-suegra Mary Clemm. En esa casa compartieron los tres amor y miseria. En esa casa falleció Virginia, víctima de la hemoptisis y probablemente también de las penurias. A esa casa,

a recoger de ella algunos enseres y pertenencias antes de dar por definitivamente cerrada aquella página de su vida y emprender otra nueva al lado de Elmira Royster, un amor de juventud que al igual que él había enviudado poco antes, quería volver Poe en el que habría de ser su último viaje. Pero Poe nunca volvió a Fordham. Tampoco Eddy en el *Ulalume* de Sastre conseguirá llegar a ese imposible punto de destino para un viaje tan aciago. Y en el extravío que origina ese fracaso se condensan todos los otros extravíos que habrían de llevar a Edgar Allan Poe, genial escritor, a su prematura y cruel extinción.

Ginebra. Un viejo marinero de barba roja, reconvertido en tabernero desde que un tiburón se almorzara sus piernas –sus «remos», dice él–, aun sin estar borracho bebe ginebra sin cesar para olvidar esa primera pérdida que lo retiró de la mar, así como una segunda pérdida, la de su mujer, que, según asegura, se escapó con un contraмаestre. En conversación con Eddy, este hombre habla de sí mismo como de un marinero náufrago en un mar de ginebra, a lo que Eddy, animado, voluntarista y aún no completamente vencido por los vapores del alcohol, le responde: «Navegando sobre el mar de la Ginebra también puede llegar a su destino». Ignoramos si este nuevo Barbarroja llegará o no, pero intuimos ya, y sabremos pronto, que Eddy no lo conseguirá... o no conseguirá llegar, al menos, al destino que él se había fijado, quizá porque el *Destino* se empeñaba en destinar otra cosa para él. Entonces, ¿por qué se toma Eddy esa primera copa de ginebra que el marinero lisiado le ofrece?, ¿por qué se toma la segunda?, ¿por qué no plantea batalla?

Hondarribia. Hondarribia es la playa de mi infancia, criado en la *República* del Bajo Bidasoa, a caballo de Irun, Hondarribia y Hendaia. En Hondarribia se instalaron Alfonso Sastre y su mujer, Eva Forest, en 1977, y desde entonces han residido –y resistido– en ese hermoso lugar. En Hondarribia fundó Eva, a principios de los años noventa del pasado siglo, la editorial Hiru, que aparte de exhibir un nombre que también empieza por la muda letra *H*, se ha convertido ya en una de las más importantes suministradoras, dentro del mercado de habla hispana (otra hache más), de títulos teatrales de relevancia internacional a través de su colección Skene, además de ser la casa editora, tomo a tomo, de las obras completas de Alfonso Sastre, así las que conforman su creación teatral como el conjunto de su producción poética, narrativa y ensayística. En Hondarribia ha escrito Alfonso muchas de sus obras, entre ellas la que hoy estoy yo prologando. En Hondarribia tiene su sede la Asociación Cultural Alfonso Sastre (ASKE–Alfonso Sastre Kultur Elkartea en lengua vasca), orga-

nismo creado hace doce años por un grupo de profesionales del medio escénico que teníamos en común nuestra condición de profundos admiradores de la obra y la trayectoria de Alfonso Sastre y que nos conjuramos tanto para promocionarlas y difundirlas como para potenciar la presencia social del concepto de *cultura crítica* tal y como nuestro ilustre mentor había hecho, con coherencia y contumacia, a lo largo de sus por entonces cincuenta años de carrera literaria. Son muchas, en fin, las cosas hermosas e importantes que sucedieron y siguen sucediendo en la villa de Hondarribia. Y, como puede verse, algunas de ellas tienen bastante que ver con *Ulalume*.

Imaginación. Por un lado, la imaginación de Poe, poblada de fantasmas y de horrores. Por otro, la imaginación de Alfonso, no menos fértil, capaz de alumbrar una obra ingente que transita del teatro a la narrativa pasando por el guión audiovisual, la poesía y el ensayo, ámbito este último en el que –qué curioso– Alfonso ha teorizado y escrito mucho acerca precisamente de la imaginación. *Crítica de la imaginación* o *Imaginación, retórica y utopía* son algunos de los muy recomendables libros que ha dedicado a esta labor reflexiva. La imaginación, presente también en el título de una de las más famosas recopilaciones de cuentos poeánicos –la conocida como *Tales of Mystery and Imagination*–, hermana, por encima de las distancias temporales, espaciales e ideológicas, a dos escritores que pusieron mucha de la que tenían en juego para poder escribir soberbios relatos de terror. ¿O habrá que recordar de nuevo que con sus *Noches lúgubres* Alfonso alumbró una de las más soberbias colecciones de relatos de este género producidas en lengua española? Esas dos imaginaciones reunidas, más estrechamente ligadas que nunca, se dieron la mano para que este *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* pudiera ser.

Julio. Son múltiples y diversas las traducciones al castellano que de la obra de Poe hemos podido conocer. Entre ellas, quizá las versiones más destacadas sean las que aportó Julio Cortázar, quien además legó distintos escritos ensayísticos acerca de este autor virginiano (aunque naciera en Boston, Massachusetts, la mayor parte de su vida transcurrió en ese otro estado sureño) y su obra. Merece la pena recordar cómo veía él, a la luz de un análisis casi psicologista, al *personaje Poe*, puesto que es bien posible que una parte de esta visión fuera no ya conocida –que seguro que lo era–, sino también compartida por Alfonso a la hora de dibujar a su *personaje Eddy*. Dice Julio Cortázar: «Imaginemos a Edgar Poe en un día cualquiera de 1843. Se ha sentado a escribir en alguna de las muchas mesas (casi nunca propias), en alguna

de las muchas casas donde habitó pasajeramente. Tiene ante él una página en blanco. [...] El hombre que se dispone a escribir es orgulloso, pero su orgullo nace de una esencial debilidad que se ha refugiado, como el cangrejo ermitaño, en una caracola de violencia luciferina, de arrebató incontenible. [...] Ante el mundo y los hombres, Edgar Poe se yergue altanero, impone toda vez que puede su generosidad intelectual, su causticidad, su técnica de ataque y de réplica. Y como su orgullo es el orgullo del débil, y él lo sabe, los héroes de sus cuentos nocturnos serán a veces como él y a veces como él quisiera ser. [...] Este gran orgulloso es un débil, pero nadie medirá nunca lo que la debilidad ha proporcionado a la literatura. Poe la resuelve en un orgullo que le obliga a dar lo mejor de sí en aquellas páginas escritas sin compromisos exteriores, escritas a solas, divorciadas de una realidad tempranamente postulada como precaria, insuficiente, falsa».

Konrad. Regresemos por un momento al año 1994. Tengo en mis manos una obra maravillosa, muy poco tiempo antes escrita por su autor y recién editada por su editora. De común acuerdo con mi socio, he decidido llevarla a escena. Desde luego que lo que yo hubiera querido hacer con esa obra habría sido escribirla, escribir aquel poema dramático que desde la primera lectura me subyugó, pero claro, la obra ya estaba escrita: mi amigo Alfonso lo había hecho. Actor no soy ni lo pretendo, luego no hubiera podido interpretarla. Se me ocurrió entonces la posibilidad de dirigirla, pero mi sentido de la responsabilidad como (coyuntural) empresario artístico, desde mi condición de fundador y codirector de Eolo Teatro, me obligó a ser más justo en la elección y opté por reservar para mí el papel de productor del espectáculo y contratar como director de escena a una persona con mayor experiencia y solvencia que las que yo (con apenas dos montajes y medio en mi haber en mi exigua y efímera trayectoria como tal) podía ofrecer; contratar a alguien, en fin, que desde su labor directora estuviese en condiciones de ofrecer un trabajo a la altura de lo que el texto sastriano merecía. Y esa figura que buscaba la encontré en la persona de Konrad Zschiedrich, director natural de la entonces menos antigua que ahora República Democrática Alemana, formado en el Teatro de Magdeburgo, el Teatro de Max Reinhardt y el Berliner Ensemble y que había desarrollado ya por entonces una carrera internacional que le había llevado a dirigir puestas en escena en, entre otros países, Bélgica, Portugal, Gran Bretaña, Irlanda, Suecia, Dinamarca, India y, por supuesto, su Alemania natal. Ni que decir tiene que la contratación de Konrad terminaría revelándose como mi mejor decisión

de entre todas las que, con mayor o menor acierto, tuve que tomar a lo largo del proceso de producción del que habría de ser el ya aludido estreno mundial de *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*

Laberinto. Poe quiere salir de Baltimore pero no lo consigue, quiere coger el tren de Filadelfia pero no encuentra la estación. En su alucinado deambular nocturno, Eddy se va topando con tipos estrafalarios y con gente de variadas intenciones: de esos encuentros no siempre sale indemne. En esa *noche de Walpurgis* (oportuna y coherente figura retórica ésta, hablando de quien hablamos) que le toca en desgracia vivir poco antes de despedirse definitivamente de la vida, retorna una y otra vez, como si el suyo fuera un viaje circular o estuviera —él como Pym— atrapado en los voraces remolinos de un *maelström*, a lugares que creía haber dejado atrás ya para siempre; vuelve una vez y otra a tabernas que, como si ejercieran una maléfica atracción gravitatoria sobre su persona, se ofrecen terca, reiteradamente como destino de sus pasos. Eddy se encuentra atrapado en el laberinto. Sólo muriéndose conseguirá salir de él.

Muddie. Uno de los grandes personajes de *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, por más que no aparezca hasta el tramo final de la obra, una vez que su protagonista ya ha muerto. Eso sí, lo hace de una manera impactante, inolvidable, demoledora, en tres monólogos encadenados que, en palabras del propio Alfonso, obligan a la actriz que interprete ese papel a desnudar y ofrecer su propio corazón para poder recrear y transmitir la verdad, el dolor, la humanidad y el derecho a descansar y «dormir en paz» que esta buena mujer —que en vida tanto veló y se desveló por Eddy, su yerno, y Virginia, su hijita, desposada con el escritor cuando aún no había cumplido los catorce años y que nunca llegaría cumplir los veinticuatro— necesita, reivindica y se gana. Muddie, nombre de uso cariñoso y familiar para la señora Mary Clemm: ¡qué gran personaje el creado por Alfonso y qué forma más rotunda y conmovedora la suya de cerrar una obra que, por supuesto, merecía un final que se elevase a tan gran altura!

Naufragio. En el sexto acto de la obra, cuando interpela a una estatua ecuestre para que le diga qué camino debe tomar para volver a la estación de ferrocarril y acto seguido cae al suelo como fulminado por un rayo, Eddy empieza ya a comprobar que la navegación sobre mares de ginebra es muy peligrosa y que de los naufragios en ese piélago nunca se sale bien parado. Así, Eddy pierde el rumbo y pierde varios trenes: el de Filadelfia y todos los demás.

Ñ. Letra que conforma el logotipo de un afamado y público instituto que, aun teniendo entre sus competencias la de promover y promocionar la lengua castellana por el mundo y difundir la obra de los creadores que la usan como vehículo de expresión, no ha tenido a bien por el momento acordarse en ocasión alguna de uno de los dramaturgos que mayor brillo le ha dado a las letras españolas en el siglo xx, mayor proyección mundial ha alcanzado y mayor reconocimiento internacional ha concitado. Lejos de eso, tuvo recientemente la desfachatez de, desde su sede en Londres, vetar la participación de Alfonso Sastre en un acto de promoción en dicha ciudad, organizado a iniciativa de la editorial teatral *on line* Caos Editorial, dirigida por Plácido Rodríguez, en el que, además de otros textos, se presentaba la traducción al inglés precisamente de la obra que yo estoy introduciendo con este escrito: *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* Conclusión: no es ya sólo que la escritura teatral parezca a menudo inexistente para tan *cervantina* institución, sino que si además se efectúa ésta desde posiciones social y políticamente críticas, su ejercicio debe seguir siendo cosa de *quijotes*.

Obregón. Su interpretación del personaje de Edgar Allan Poe, Eddy, en la puesta en escena de *Ulalume* acometida por Eolo Teatro tal vez sea la más brillante hasta el día de hoy de la carrera de un actor que en otros muchos espectáculos –su personaje del loco en *Muerte accidental de un anarquista*, su Lope de Agirre en *Doña Elvira, imagínate Euskadi*, su cerdo orgulloso de *Estrategia para dos jamones...*– había dado sobradas pruebas ya de potencia interpretativa. En esta ocasión, la crítica no pudo sino descubrirse ante su nuevo y elocuente recital. De su trabajo dijo Roberto Herrero en *El Diario Vasco* que era «pura comunicación, a base de delicadeza y de fuerza en dosis parecidas», mientras que Pedro Barea dejó escrito en las páginas de *Deia* que Paco lograba «momentos espléndidos, sobre todo allí donde vive el extrañamiento del personaje y su incapacidad para entender lo que le pasa alrededor». Y tras contemplar el espectáculo en la segunda edición de la Muestra de Teatro Español Contemporáneo de Alicante, desde su columna en *Diario 16* Enrique Centeno sentenció: «Una memorable interpretación de Paco Obregón, inteligentísimo, entrañable en su transitar autodestructivo, congeló el aliento de los espectadores en una noche memorable, estimulante, esperanzadora». Conviene recordar estas cosas de vez en cuando para combatir contra la desmemoria que amenaza a un arte, el de la interpretación y la escenificación, que parece –y quizá está condenado a ser– tan *efímero*.

Poe. Poe el escritor, Poe el misántropo, Poe el alcohólico, Poe el neurótico, Poe el incomprendido, Poe el insatisfecho, Poe el caprichoso, Poe el incorruptible, Poe el pionero, Poe el orgulloso, Poe el genio. ¡Fueron tantos los Poes encerrados en un cuerpo tirando a escuálido! Descubrió una vía directa para llegar a los rincones más oscuros del alma humana –allí donde ésta gime por el dolor que otros le procuran y ella misma se inflige– y en sus escritos fue dibujando los mapas de acceso y señalando los hitos de paso para desembarcar en esa tormentosa y tétrica playa. «Los horrores que yo escribo no vienen de Alemania», dijo Poe en vida en respuesta a los críticos que lo tildaron de discípulo de los románticos alemanes. Sastre recupera esta frase en su obra y la concluye prácticamente en los mismos términos en que Poe la concluyó: «De mi alma vienen esos terrores que yo escribo». De su atormentada alma, sí. Su vida fue puro material dramático y el desenlace de la misma no puede ser mirado sino a la luz del patetismo con que se produjo. Con esos mimbres, entrelazados con mano maestra y compasiva, Alfonso acertó a tejer en su *Ulahume* probablemente la más alta literatura dramática salida de la pluma de alguien que, cuando escribió ésta, contaba ya con otras muchas obras maestras en su haber.

Quiebra. La que se produce en la voluntad de Poe es de las más espeluznantes de que uno haya tenido noticia como suceso real de la vida de un escritor, y lo es también, por lo que a los dramas escénicos por mí conocidos se refiere, la que en la obra de Alfonso se reproduce en Eddy. Eddy quiere casarse con Elmira Royster, viuda del señor Shelton y amor imposible de su primera juventud, pero *no puede*; Eddy quiere empezar una nueva etapa de vida rodeándose de «personas corrientes», pero *no puede*; Eddy quiere alejarse de la bebida, pero *no puede*; Eddy quiere coger un tren que le lleve a Filadelfia, pero *no puede*; Eddy quiere llegar a Fordham Cottage, recoger sus cosas y volver, pero *no puede*; Eddy quiere refugiarse en Richmond y dejar languidecer el tiempo, pero *no puede*; Eddy quiere escapar del ominoso laberinto en que está atrapado, pero *no puede*. Convertido en un pobre hombre después de haber vivido muchos años como un hombre pobre, cede pronto en el combate: su voluntad, su sincera aunque pobre y débil voluntad, está ya quebrada.

Richmond. Es la ciudad del Estado de Virginia en la que, en distintas etapas, transcurrirán muchos años de la vida de Poe, el escenario principal de sus pocos éxitos en vida y de sus muchos fracasos. Desde un puerto sito en los alrededores de esta ciudad zarpa el escritor, convertido en personaje por Alfonso,

en la primera e impagable escena de su *Ulalume*. Poe-Eddy se está despidiendo de Elmira, con quien a su vuelta prevé desposarse, y le vaticina, ignorante aún de cuán lejos está de la verdad en su pronóstico, que tras su breve estancia en Nueva York vendrá el regreso «para caer en tus brazos y ser felices para siempre, después de una vida tan desdichada; pero todo va a terminar bien para nosotros». Por su parte, Elmira, tal vez haciendo de la necesidad virtud, celebra que por fin él haya «decidido emprender el camino de la vida con personas corrientes» y con ella misma, lejos de esa legión de fantasmas que nublan su cabeza y atormentan su sueño. Pero Poe es uno de esos hombres incapacitados para vivir una vida *corriente* al lado de personas *corrientes*. La desgracia es que para que esto se compruebe, deberá morir en ese viaje tras unas jornadas tormentosas, un espeluznante delirio y una atroz agonía. Que todo esto se convierta en poesía, en ese *Poe-ma* al que, en forma de juego de palabras, aludo desde el título de este breve ensayo, se debe a la labor de un señor —un *señor autor*— de quien hablo en el siguiente apartado.

Sastre. Sastre es como se apellida mi amigo Alfonso, y con su mano diestra ha cortado algunos de los mejores trajes del teatro español de los últimos sesenta años. Su presencia en los escenarios de nuestro país no ha tenido la continuidad deseable, ni mucho menos ha estado a la altura de una producción dramática de tan vasta cantidad y tan notoria calidad. Admitamos, pues, que a Sastre —y el que se hayan producido más casos similares no quita para que el suyo sea una evidencia en este sentido de difícil discusión— no se le ha hecho justicia en el teatro español. Como consecuencia de ello, y habiendo llegado quizá a un punto de desencanto contra el que resultaba poco motivador seguir luchando, Alfonso Sastre anunciaba en la primera edición de *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (la ya citada de Hiru, 1990) su adiós al teatro español. Lo decía en los siguientes términos: «Para terminar ahora, digamos que esto no tiene ya vuelta de hoja o, lo que es lo mismo, que se acabó lo que se daba: lo que uno ofrecía al teatro español, el cual, a su vez, no vamos a negarlo, también ha estado muy por debajo de estas escrituras que hoy acaban y de las tentativas que aún pueda hacer alguien, entre la media docena de personas que, a lo largo de estos años, han apostado por mí con mucha fuerza y jugándose ya sus dineros, ya la felicidad de su carrera, ya su seguridad personal». Por fortuna, esa despedida no fue completamente cierta, pues con el tiempo Sastre volvería a escribir nuevos textos dramáticos: *Los dioses y los cuernos*, particular visión del *Anfitrión* escrita por encargo de varias compa-

ñías mancomunadas, entre las que se contaba la propia Eolo Teatro; *Lluvia de ángeles sobre París*, comedia franca urdida por su autor casi a modo de conjuro justo antes de entrar en el hospital para una peligrosa operación de cirugía cardíaca; la trilogía de género policíaco integrada por *Han matado a Prokopius*, *Crimen al otro lado del espejo* y *El asesinato de la luna llena*, que recientemente se ha convertido en tetralogía al incorporar una nueva obra, todavía inédita en el momento en que redacto estas líneas, titulada *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm*, a cuya escritura Alfonso estuvo consagrado hasta muy recientemente. Pero desde luego, ninguno como *Ulalume*, en mi opinión, para coronar y resumir una trayectoria dramática tan contundente y deslumbrante como la de ese amigo mío que se llama Alfonso, ese maestro que se apellida Sastre, ese hombre de la edad de mi padre que escribe maravillosas obras de teatro.

Tekeli-li. Desde que en los años de mi temprana juventud leí la *Narración de Arthur Gordon Pym de Nantucket*, pasó a formar parte de mi nómina de libros especiales y favoritos, esa privada selección que un lector elabora con sus volúmenes predilectos haciéndolos pasar a engrosar su tesoro máspreciado como si fueran una propiedad particular, como si en su día —en este caso que nos reúne a Poe, a Pym y a mí unos ciento cuarenta años antes— hubieran sido escritos buscándolo *precisamente a él* como lector. Antes de esta obra que refiere los viajes de ese álter ego de Edgar Allan Poe que es el personaje que le da título, había podido leer algunos cuentos y poemas del mismo autor y muchos de ellos quedaron grabados para siempre en mi memoria (entre los primeros, concederé un lugar primordial a *El gato negro*, por la mezcla de espanto y oscura fascinación que desde la primera lectura me indujo, y entre los segundos, reservaré el lugar preeminente a *El cuervo*, donde el halo gótico y misterioso que envuelve la situación que sus versos describen y desgranar va más allá de una dimensión meramente creadora de atmósfera para rendirse al servicio de la exposición de una historia de amor —y de muerte— bella y triste como sólo las historias de amor y de muerte pueden serlo, expuesta además con una versificación hipnótica y un ritmo interior que obliga al lector a subirse a la grupa del poema y a cabalgar sobre él hasta mucho después de que los versos escritos sobre el papel se hayan acabado), pero la *Narración de Arthur Gordon Pym* fue para mí uno de esos libros que escinde la vida de un lector en dos partes —la transcurrida hasta la realización de ese descubrimiento literario y la que le sucederá después—, por más que algunos

críticos literarios hayan coincidido en adjudicarle la etiqueta de *libro fallido*: mis emociones de entonces desconocían esas críticas y las de ahora optan por ignorarlas. Prefiero quedarme con esa «corriente subterránea evasiva y extraña», ese «trasfondo que cabría considerar alegórico o simbólico», que se inmiscuyen en el «libro de aventuras» que también es esta narración, llena de «episodios vívidos» (los entrecomillados son de Julio: Cortázar, por supuesto). Al paso del tiempo me iría siendo dado en múltiples ocasiones recordar alguno de sus pasajes, pero ninguno para mí más imposible de olvidar que aquel en el que Poe describe por boca de Pym los graznidos de las aves que, a su vez, están en el origen de la salmodia de los salvajes que arrasan la nave en que él y los suyos navegaban, ese sobrecogedor grito de «¡Tekeli-li!» que, en los momentos finales de su narración, no deja de acompañar a Arthur. Cuando en la página 85 de la primera edición del *Ulalume* de Sastre realizada por Hiru me reencontré con ese grito hipnótico («unas aves gigantes de color blanco fantasmal vuelan incesantemente, saliendo de detrás de aquel velo, y su grito es el eterno “Tekeli-li” al huir de nosotros»), supe que ésa era la señal definitiva: *yo tenía que montar aquella obra*.

Ulalume. «Ulalume» es, en origen, el título de un poema de Poe y es también el nombre de la amada ya muerta del narrador de dicho poema, que, en un tétrico y misterioso final, descubre que sus pasos, sin él pretenderlo, le han vuelto a llevar al mismo lugar («cerca de la laguna de Auber, en la nebulosa región media de Weir») que, un año antes, él mismo holló llevando la doblemente pesada carga de su amada Ulalume para enterrarla. El poema, según la versión libre del propio Alfonso Sastre, concluye así: «Era verdaderamente en octubre, / en esta misma noche del año pasado, / cuando yo viajaba, viajaba por aquí, / cuando yo traje hasta aquí una carga inquietante, / en esta noche entre todas las noches del año. / ¿Qué demonio de los infiernos me habría traído aquí? / Ahora ya conozco bien esta oscura laguna de Auber, / esta nebulosa región media de Weir. / Ahora conozco bien esta húmeda marisma de Auber, / este bosque habitado por los vampiros de Weir». Poe siempre afirmó sobre este poema, y en particular sobre el final del mismo, que *no sabía muy bien lo que había escrito*, que ese desenlace era para él un enigma tan grande como pudiera serlo para cualquier lector. El vocablo «Ulalume», de enigmática sonoridad, reaparece en el título de esta obra escrita por Alfonso Sastre en estado de gracia, en un momento en que la sabiduría y la experiencia del autor rebosan, mientras que las ideas le brotan fáciles, fluidas, determinantes, hasta

desembocar en una pieza de una belleza inusitada, de una perfección formal irreprochable, de un dramatismo susceptible de atravesar las más curtidas pieles. Esta última frase que acabo de anotar yo ya la había escrito antes, concretamente en 1994, para el programa de mano del espectáculo ya aludido producido por Eolo Teatro. Pero compruebo que doce años después continúo pensando lo mismo, por lo que me tomo la libertad de refreír mis palabras de entonces. *Ulalume*, crónica de amor y de muerte, no es sino el abismo que se abre a los pies de cada uno cuando trata de comprender la compleja dictadura de esos dos referentes –amor, muerte– que limitan la existencia del ser humano en tanto que individuo y en tanto que especie y que determinan la historia toda de las creaciones por él alumbradas. En la obra de Alfonso, *Ulalume* es apelada, reclamada, buscada ansiosamente desde el título. Veamos por qué. Eddy ha desembarcado en Baltimore camino de Filadelfia, ha vuelto a beber, una botella de medio litro de vino en la comida, el efecto ha sido fulminante, no se encuentra bien, se marea, decide caminar para recuperarse un poco mientras el tiempo avanza y llega la hora de partida del tren de Filadelfia, deambula por una avenida de cipreses y algunos versos de su poema *Ulalume* afluyen a su memoria: «Así puse paz en mi alma y la besé / e intenté alejar de ella los temores / y los escrúpulos, y conseguí vencer esos temores / y fuimos hasta el final de la avenida; / pero nos detuvimos frente a la puerta de una tumba, / frente a la puerta de una tumba legendaria, / y pregunté: “¿Qué hay escrito en la puerta, dulce hermana, / qué está escrito en la puerta de esta tumba legendaria?” / Contestó mi alma: “Ulalume, Ulalume. / ¡Éste es el sepulcro de tu perdida Ulalume!”». Justo entonces, Eddy llega al lugar que él, en el estado de confusión en que ya ha empezado a encontrarse, toma por la tumba de la que habla su poema, cuando en realidad se trata del pórtico de la taberna El Ciprés Rojo. Y es en esa tesitura, que presagia ya la desgracia que seguirá, cuando Eddy se pregunta: «¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?».

Villán. Javier Villán es el coordinador de estos dos volúmenes de *Obras escogidas* de Alfonso Sastre editadas por la Asociación de Autores de Teatro y el autor del estudio introductorio general a dicha edición; desempeña la labor de crítico teatral de cabecera en el periódico *El Mundo* quizá desde su fundación y es también –me consta– un profundo admirador de la obra literaria de Alfonso Sastre, así como un declarado amante de un texto como *Ulalume*. En el estreno mundial de la obra, que se produjo el martes 11 de octubre de 1994 en el Social Antzokia de Basauri (Bizkaia), tuvimos el honor de contar con su

presencia. Escribió cosas muy hermosas Javier Villán sobre aquel estreno, entre ellas ésta: «¿*Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* no es sólo la tragedia del alcoholismo: es la tragedia. La tragedia en estado puro con leves trazos de humor inocente y desvalido, con formas rotundas y determinantes del teatro del absurdo». Y escribió también esta otra contextualizando la obra en la trayectoria sastriana: «[Esta obra] bien podría ser una especie de testamento estético, un resumen hondo, limpio y bello de la radicalidad de su concepto del drama».

Wilson. *William Wilson* es otro de los grandes personajes de Poe que, con el combate que escenifican las dos mitades escindidas de su ser, a mí me fascinó desde que lo conocí y, en mi opinión, se trata de una de las mejores obras que sobre el inveterado tema del *doblo* se hayan escrito. Una cita de esta obra abre el *Ulalume* de Sastre: «Me gustaría que buscaran a favor mío, en los detalles que voy a dar, un pequeño oasis de fatalidad en este desierto del error». La cita no es baladí, pues ¿quién no querría que el destino asumiese una parte de culpa en los muchos errores que uno sabe que ha cometido? En el crepúsculo de su vida, Eddy –Poe– es consciente de que han sido casi siempre sus propias decisiones las que en gran parte han determinado la desgracia que ha presidido sus días y los de quienes le rodearon y le supieron amar –ahí su «desierto del error»–, pero pretende rectificar el rumbo, reconducir por otros derroteros los pocos o muchos días que aún le queden por vivir. Nunca lo conseguirá: nunca –ya lo hemos dicho– llegará a Fordham, nunca volverá a Richmond, nunca se casará con Elmira, nunca se integrará entre «las personas corrientes», nunca –*nevermore*– volverá a escribir, nunca volverá a hacer planes, nunca, en fin, logrará rectificar su sino: ¿ahí la «fatalidad»?

Xabi. Yo, Xabi Puerta, autor de este itinerario alfabético, he apuntado ya en varias ocasiones a lo largo del mismo que encuentro que *Ulalume* es tal vez la obra cumbre de la producción dramática sastriana. Referiré la siguiente anécdota para evidenciar hasta qué punto es firme en mí dicha convicción. En 1997, al igual que otros compañeros y compañeras dramaturgos que, básicamente, habíamos empezado a estrenar en la década de los noventa, recibí una invitación de la revista *Escena*, en un trabajo que creo recordar que había sido planteado por María José Ragué Arias y que fue coordinado por Iztiar Pascual (y perdón a las y los implicados si equivoco alguno de estos datos), para responder a una encuesta de veinte preguntas con la que se perseguía radiografiar a la que se venía dando en llamar *generación Bradomín, generación de*

los noventa, generación de la nueva dramaturgia española o cosas por el estilo. En una de las preguntas, que puede consultarse en el número 42 de dicha revista, se nos proponía a los encuestados que dijésemos cuál era nuestra obra preferida de entre las que conocíamos escritas por autores de *nuestra generación*. Yo, que descreo del método de las generaciones para clasificar a los autores, pues lo considero hijo de un formalismo entre acrítico y homogeneizador, entre acomodaticio y supersticioso, me tomé la libertad de ampliar el campo de miras de la pregunta y la respondí identificando la que para mí era –y sigue siendo– la mejor obra del teatro español escrita en los mismos años en que mi supuesta generación se había puesto a trabajar, esto es, en los noventa. Esa obra que entonces señalé fue, precisamente, *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, escrita y publicada en 1990. Me sigue pareciendo una buena respuesta y, después de lo escrito hasta aquí, espero, si no haber conseguido demostrar que tengo razón, sí al menos haber contribuido a despertar la curiosidad por ese texto de aquellos amantes del teatro que todavía no lo hayan leído. Gracias ahora a la Asociación de Autores de Teatro, cuentan con una nueva oportunidad para cubrir esa carencia.

Yo. El *yo* (en sentido freudiano) torturado y debilitado de Poe es el verdadero protagonista de *Ulalume*, un *yo* sometido, entre otras, a la presión de la descomunal diferencia entre él y el resto de miembros de la sociedad en que se insertaba. Dicha diferencia quedó vaticinada por el propio Poe en uno de los escritos ensayísticos que formaba parte de su libro *Marginalia*, pasaje que hoy no puede ser interpretado sino a la luz de la reflexión del autor sobre su propio caso: «Me he entretenido a veces tratando de imaginar», escribe Poe, «cuál sería el destino de un individuo dueño (o más bien víctima) de un intelecto muy superior a los de su raza. Naturalmente tendría conciencia de su superioridad y no podría impedirse manifestar esa conciencia. Así, se haría de enemigos en todas partes. Y como sus opiniones y especulaciones diferirían ampliamente de las de *toda* la humanidad, no cabe duda de que lo considerarían loco. ¡Cuán horrible resultaría semejante condición! El infierno es incapaz de inventar una tortura peor que la de ser acusado de debilidad anormal por el hecho de ser anormalmente fuerte». Sobra añadir nada más a estas palabras para entender el que, a mi manera de ver, fue el más profundo drama de Poe: el de la incomprensión de sus conciudadanos y la falta de un reconocimiento a la altura de sus merecimientos por parte de sus coetáneos. Probablemente el drama del alcoholismo no fue sino una consecuencia del anterior, una urgida y

enfermiza necesidad de, ante el extravío que el desdén de que se sentía víctima le provocaba, buscar refugio en el mismo veneno que lo mataba, en el mortífero veneno que lo mató.

Zutoia. Zutoia Alarcia fue la actriz que incorporó todos los personajes femeninos del *Ulalume* sastriano en su estreno mundial acometido por Eolo Teatro. Otra acertada elección mía como productor –no todas lo fueron–, por más que al haber tomado ésta corriese el riesgo de ser acusado de nepotismo por razones que quienes me conocen no necesitan que les explique. Afortunadamente, la profesionalidad y calidad artística de la actriz fue apreciada y celebrada por todos, entre otros por el propio autor de la obra («Es toda una hazaña de ductilidad ante configuraciones de caracteres muy diferentes, y alguno tan complejo como el de la señora Muddie, cuyo parlamento final borda como una preciosa joya. ¡Dios te bendiga, Zutoia Alarcia!», escribiría Alfonso) o por el antes aludido coordinador de la presente edición de *Obras escogidas* de Alfonso Sastre («La obra quizá debiera terminar ahí. Pero ello nos privaría del espléndido monólogo posterior de Zutoia Alarcia en el papel de Muddie, la tía-suegra del poeta. Difícil solución para un director: acabar la obra donde, por el propio dinamismo interno, e incluso por la construcción dramática, parece que tendría que acabar o hacernos el regalo extra de las virtudes actorales de una actriz», concluía Javier Villán en su crítica publicada en *El Mundo* dos días después de la fecha de estreno antes citada). Además de la actriz que brindó aquel impagable recital interpretativo, Zutoia Alarcia es también la mujer a la que, desde que la conocí y pasó a formar parte de mi vida, yo dedico todos mis escritos. Para no perder esa buena y hermosa costumbre, también le dedicaré éste: a ella, a mi amigo Alfonso y a mi maestro Sastre, con mi eterna gratitud para *los tres*.

¿DÓNDE ESTÁS, ULALUME, DÓNDE ESTÁS?

Personajes

ELMIRA

EDDY (o Eddie, pero nosotros empleamos la grafía Eddy)

UN HOMBRE LLAMADO BILLY

UN FERROVIARIO MÚLTIPLE

UN HOMBRE CON LA BARBA ROJA

UN AGENTE ELECTORAL

UN CIUDADANO PULCRO

UN TRANSEÚNTE MARGINAL (JIMMY)

UN FAROLERO

UN VENDEDOR DE CERVEZA

UNA MUJER CON MÁSCARA DE CERDO

UN ENANO

UN HÉRCULES

UN REVISOR DEL TREN

OTRO TRANSEÚNTE

UNA CAMARERA

EL DOCTOR SNODGRASS

UNA ENFERMERA

LA SEÑORA CLEMM (MUDDIE)

DOS ENTERRADORES

UN SACERDOTE

MÁS GENTE. BORRACHOS, VAGABUNDOS. LOS PERSONAJES DEL DELIRIO. UNA CHARANGA.

¡Un reparto imposible!, se dirá. Pero no es así. Baste con anotar, por ejemplo, que un solo actor, con el conveniente entusiasmo, puede hacer, según mis cuentas, diez personajes, y que una sola actriz puede representar, si quiere, todos los personajes femeninos. También un reducido número de actores y actrices puede dar muy bien la imagen de la presencia popular en la calle.

TABLA DE LOS ACTOS

PARTE PRIMERA

Todavía en septiembre

- ACTO I. Despedida en el puerto (27 de septiembre de 1849. La madrugada)
ACTO II. Desembarco en Baltimore (29 de septiembre. 7.00 p.m.)
ACTO III. En la estación del ferrocarril de Baltimore (29 de septiembre. 8.15 p.m.)
ACTO IV. La calle y los cipreses (29 de septiembre. 10.30 p.m.)
ACTO V. La taberna del Ciprés Rojo (29 de septiembre. 11.00 p.m.)
ACTO VI. Naufragio en la noche (29 de septiembre. La medianoche)
ACTO VII. La propaganda electoral (30 de septiembre. 10.00 a.m.)
ACTO VIII. No es por aquí (30 de septiembre. 3.00 p.m.)
ACTO IX. En el círculo (30 de septiembre. 6.30 p.m.)
ACTO X. En la verbena (30 de septiembre 8.00 p.m.)
ACTO XI. Dentro del Terror (un tiempo indefinido, que termina a medianoche)

PARTE SEGUNDA

Ya en octubre

- ACTO XII. Autobiografía (1 de octubre. 6.00 a.m.)
ACTO XIII. En el tren (1 de octubre. 1.00 p.m.)
ACTO XIV. El revisor (2 de octubre. 1.00 a.m.)
ACTO XV. Otra vez en la estación de Baltimore (2 de octubre. 11.00 a.m.)
ACTO XVI. En un jardín (2 de octubre. 1.00 p.m.)
ACTO XVII. Otra vez en la taberna del Ciprés Rojo (2 de octubre. 3.00 p.m.)
ACTO XVIII. El hospital (2 de octubre. Medianoche)

- ACTO XIX. Delírium trémens (del 3 de octubre, 4.00 a.m., al 7 de octubre, 7.30 p.m.)
- ACTO XX. La Morgue (8 de octubre. 11.50 p.m.)
- ACTO XXI. El cementerio (9 de octubre. 8.00 a.m.)

PARTE PRIMERA
Todavía en septiembre

ACTO I

Despedida en el puerto

28 de septiembre de 1849. La madrugada

(Embarcadero en Newport News, puerto próximo a Richmond, Virginia. Son las 5 de la madrugada. Niebla. Suena alguna sirena de los barcos invisibles. A pie de barco, escalerilla. El frío y la humedad son evidentes en el comportamiento de estos dos personajes, EDDY y ELMIRA, que ha venido a despedirlo para no sabemos qué viaje.)

ELMIRA.— *(Habla muy deprisa.)* Es una madrugada muy gris, Eddy, y yo estoy triste en esta despedida porque pienso que algo malo podría sucederte durante el viaje, ahora que te encuentras en tan buen estado de salud y que has decidido emprender el camino de la vida con personas corrientes como nosotros y conmigo misma, que tanto te amé en aquellos tiempos lejanos de nuestra niñez y juventud.

EDDY.— *(Evidentemente habla más despacio.)* No te he entendido bien.

ELMIRA.— *(No disminuye la velocidad de su dicción.)* Estás distraído, Eddy, como otras veces. Cómo eres, Eddy, cómo eres. En esta noche, Eddy, cuando el barco está a punto de salir para Baltimore, y te veo así, un poco pálido pero bien, entre la niebla del puerto, y suenan extrañas sirenas nocturnas, buen viaje.

EDDY.— *(Sonríe levemente.)* Has dicho buen viaje. Gracias.

ELMIRA.— ¿No me escuchabas, Eddy? ¿En qué estarás pensando? ¿En algún cuento de esos que escribes, que parecen alemanes, según dicen?

EDDY.— (*Ha entendido esto y trata de explicar:*) El horror que yo escribo no viene de Alemania. Los alemanes sí escriben horrores que vienen de Alemania.

ELMIRA.— (*Que no entiende muy bien pero por otros motivos.*) ¿Pues de dónde vendrán? Te inspirarás en algo.

EDDY.— De mi alma vienen esos terrores que yo escribo.

ELMIRA.— (*Preocupada.*) Tú siempre con tus cosas, Eddy.

EDDY.— (*Pálidamente.*) ¿Yo siempre con mis cosas? ¿Qué quieres decir?

ELMIRA.— Esas cosas que escribes son tus cosas, ¿verdad?

EDDY.— Sí que lo son.

ELMIRA.— ¿Me has entendido bien?

EDDY.— Sí, sí, yo siempre con mis cosas. (*Eleva un poco el tono, con tenue y contenida cólera.*) Pero también tú siempre con tus cosas y hablando tan deprisa como otras muchas personas; o acaso seré yo que tengo dificultades para comprendernos, lo cual es un problema para mí; y a tí, Elmira, a quien quiero como a aquel ángel de mi juventud, quisiera comprenderte bien. ¿Serías tan amable de repetirme eso que acabas de decir?

ELMIRA.— (*Más despacio al principio, pero luego se irá embalando hasta el final de la frase.*) Es una madrugada muy gris, Eddy, y yo estoy triste en esta despedida porque pienso que algo malo podría sucederte durante el viaje..., (*Aquí empieza a embalar.*) ahora que te encuentras en tan buen estado de salud... (*Más rápido.*) y que has decidido emprender el camino de la vida con personas corrientes como nosotros y conmigo misma, que tanto te amé en aquellos tiempos lejanos de nuestra niñez y juventud.

EDDY.— No he podido olvidar aquel amor nuestro, y es un privilegio para mí haber vuelto a encontrarte al cabo de los tiempos, Elmira de mi alma. Gracias por haberte encontrado.

ELMIRA.— Gracias a Dios, querido Eddy, pues yo era una viuda inconsolable desde que falleció mi pobre marido, el señor Shelton.

EDDY.— Oh, ah, Dios mío, las terribles experiencias de la muerte.

ELMIRA.— Estás pensando en tu dulce Virginia, ¿no es verdad?

EDDY.— Estaba pensando en Ulalume, innominada aquí para siempre jamás...

«Éste es el sepulcro de tu perdida Ulalume.»

ELMIRA.— Tú siempre con tus cosas, Eddy querido. (*Suena una sirena. Nerviosa.*) ¡Ay, Eddy, Eddy, vuelve pronto y, sobre todo, cuídate!

EDDY.— Tengo que subir a este barco que me lleva a Baltimore, y de allí a Filadelfia en el tren, y Nueva York, y luego la vuelta para caer en tus brazos y ser felices para siempre, después de una vida tan desdichada; pero todo va a terminar bien para nosotros.

ELMIRA.— O mejor, decir que todo va a empezar bien para nosotros.

EDDY.— ¿Qué he dicho entonces?

ELMIRA.— Has dicho terminar.

EDDY.— ¿Y qué tenía que decir?

ELMIRA.— Empezar, empezar, querido Eddy.

EDDY.— Empezar, empezar. Es lo que yo deseo. Empezar.

ELMIRA.— Durante el viaje, cuídate.

EDDY.— Sabes que he decidido no beber. ¿A qué viene esa recomendación, Elmira?

ELMIRA.— Durante el viaje, cuídate.

EDDY.— Recoger mis efectos en Fordham Cottage y regresar contigo.

ELMIRA.— En Baltimore hace mucho frío por esta época. Así que abrigate.

EDDY.— Sólo estaré unas horas.

ELMIRA.— Cuando desembarques, vete a la estación del ferrocarril directamente.

EDDY.— Elmira, yo siento que una nueva vida nace en mí.

ELMIRA.— Así dicen en las novelas.

EDDY.— Cuando yo era niño y te conocí, tuve una gran emoción, Elmira, y ahora que te he reencontrado no quisiera ya perderte nunca, o sea, perderte ya nunca, o sea perderte yo ya nunca, perdóname el estilo, Sarita Royster, Elmira, nunca más.

ELMIRA.— Nunca me perderás si eres como se debe ser, de ahora en adelante, y te cuidas y no cometes tonterías y no te refugias en el alcohol ahora que nadie te persigue sino yo, tu Elmira, viuda de Shelton, que era tan buena persona y tan sobrio y lleno de virtudes.

EDDY.— Yo, Elmira, odio al señor Shelton, como tú le llamas, cuya fotografía, tan gordo y reluciente, nunca quisiera ver en nuestro hogar.

ELMIRA.— Era muy buena persona mi buen Jimmy Shelton, hijo de buena familia en Richmond y muerto, muy joven aún, cuando Dios quiso llamarlo a su seno, lo cual ha de merecer un respeto de tu parte.

EDDY.— Yo odio, Elmira de mi alma, la idea de que ese tal Jimmy te abrazaba en vuestro lecho, y quisiera olvidar que una parte innoble de su cuerpo buscaba su placer en el interior del tuyo, tan divino y resplandeciente para mí.

ELMIRA.— Hablas tan despacio, mi buen Eddy, que me cuesta mucho trabajo seguir tus palabras. (*Suena una sirena.*) ¿No será que ya va a partir el barco en esta madrugada húmeda y desagradable?

EDDY.— (*No ha seguido estas últimas palabras.*) Tengo muchos deseos de encontrarme con mi querida tía.

ELMIRA.— Pero ¿qué dices Eddy? Eso me hace reír. (*Ríe.*)

EDDY.— Te ríes porque amo a Muddie, a mi querida tía.

ELMIRA.— Yo estudiaba alemán cuando era pequeña.

EDDY.— Ah, ¿alemán? ¿Y eso?

ELMIRA.— Ich habe ein Elephant in des Garten des Grafen gesehen. O algo así.

EDDY.— (*Despistado.*) ¿Y eso?

ELMIRA.— He visto un elefante en el jardín del conde.

EDDY.— ¿Y eso?

ELMIRA.— «Tengo muchos deseos de encontrarme con mi querida tía.»

EDDY.— (*Dolido.*) No está bien que compares esa frase didáctica con esta otra, que es del corazón, pues yo quiero ver a mi tía Muddie, que es un ángel de los cielos, mi suegra queridísima y tía y ángel de la guarda, con la cual he vivido tristezas sin cuento, como la enfermedad y la muerte de Sissy, su hijita Virginia y mi juvenil esposa, innominada aquí para siempre jamás. Porque la dulce niña Virginia Clemm es Eleonora y Ulalume y Anabel Lee en el fondo de mi perdido corazón.

ELMIRA.— (*Muy rápida.*) No entiendo nada de eso y me gustaría que te cuidaras mucho durante este viaje a Nueva York y que volvieras pronto, aunque sea con tu querida tía. ¿Pero Ulalume qué es?

EDDY.— Yo escribí un poema con ese título: «Ulalume».

ELMIRA.— Yo no leo muchos poemas, Eddy; lo siento porque sé que eso es importante para ti, pero a mí no me dicen mucho la poesía ni el teatro, y un poco más los cuentos, pero el otro día leí ese tuyo de «Berenice» y me dio mucho miedo. (*Llora.*)

EDDY.— No te diré que leas mis cuentos, pero acompáñame, Elmira, en estos últimos años de mi vida solitaria.

ELMIRA.— Pero tú cuidate mucho y vuelve pronto, aunque haya de ser con tu querida tía.

EDDY.— Así lo haré para, a mi vuelta, unirme a tí hasta que la muerte nos separe y aun después.

ELMIRA.— (*Llorosa.*) ¡Después no! Porque tú y yo, después, seremos dos cadáveres, y yo tengo mucho miedo de ser un cadáver y de encontrarme con otros cadáveres, sea donde sea.

EDDY.— Yo también tengo miedo de los cadáveres; y cuando vi muerta a mi madre adoptiva me desmayé y los criados negros de la casa tuvieron que recogerme, casi muerto yo mismo de la impresión.

ELMIRA.— (*Resume la situación así.*) No pruebes ni una gota de alcohol durante el viaje. ¿Eh?

EDDY.— ¿A qué viene eso ahora? ¿Tú crees que mi horror a los cadáveres se debe a mi antigua afición por el alcohol?

ELMIRA.— ¿He dicho yo tal cosa?

EDDY.— No probaré ni una gota de alcoholes durante todo este viaje y volveré muy pronto para unirme en cuerpo y alma contigo, la bella Elmira de mi juventud, y que nos casemos en una pequeña iglesia, una vez abandonada para siempre, con el perfume de Virginia entre sus paredes, aquella casita de Fordham, en la que además he de recoger mis pocos efectos..., los efectos de mis pérdidas causas..., algunos libros y algunos apuntes y notas de poemas, residuos de mi vida pasada. También yo quiero mucho a mi tía Muddie.

ELMIRA.— ¿Tu tía y suegra?

EDDY.— Efectivamente. (*Con la mirada perdida.*) ¿Te dijeron que en Filadelfia, cuando venía hacia el sur para encontrarte, me emborraché y tuve delirios persecutorios?

ELMIRA.— (*Triste.*) Todo el mundo lo sabe.

EDDY.— Aquí me habéis atendido con amor. (*Se le saltan las lágrimas.*) Me habéis salvado.

ELMIRA.— También te has emborrachado dos veces aquí, en Richmond; pero cuando has leído en público *El cuervo*, ¡qué aplausos y cuánta admiración! Pero ¿por qué le pediste ayer cinco dólares al señor Thompson?

EDDY.— (*Haciéndose el despistado.*) ¿A qué señor Thompson?

ELMIRA.— Al director del *Mensajero*.

EDDY.— Ah, sí. Pero también le di yo el manuscrito de un poema, «Annabel».

ELMIRA.— ¿Y ahora me llamas Annabel?

EDDY.— (*Ríe.*) Es el nombre de mi poema: «Annabel Lee». «Nos amábamos con un amor que era más que amor, y los alados serafines del cielo nos tenían

envidia; y éste fue el motivo por el que, hace mucho tiempo, en aquel reino junto al mar, un viento helado llegó desde una nube, y mató a mi bella Annabel Lee, para encerrarla en un sepulcro, en aquel reino junto al mar.»

ELMIRA.— Está bonito ese poema.

EDDY.— También ha nacido de mi alma; y yo se lo he entregado al señor Thompson a cambio de esos cinco dólares.

ELMIRA.— (*Aliviada.*) Entonces es una transacción.

EDDY.— Quizás valga diez dólares, pero yo necesitaba comprarme esta corbata.

ELMIRA.— Te veo muy recuperado. (*Suena la sirena. Con inquietud.*) Sube ya, Eddy. Se va a marchar el barco.

EDDY.— Adiós, hasta la vuelta.

ELMIRA.— Cuídate mucho, Eddy, cuídate. (*Se besan y EDDY recoge su maletín. Sube la escalerilla del barco. Se oye otra vez esta sirena, u otra, entre la niebla de la madrugada. ELMIRA se queda triste y le dice adiós con un pañuelo, con el cual después se saca las lágrimas y, en fin, se enjuga la nariz.*)

¡HAN MATADO A PROKOPIUS!

¡HAN MATADO A PROKOPIUS!, FICCIÓN Y REALIDAD DE ALFONSO SASTRE

VIRTUDES SERRANO
Asociación de Autores de Teatro

El 21 de junio de 1996, en el «Diario de trabajo» que precede al texto de *¡Han matado a Prokopius!*, indicaba Alfonso Sastre el comienzo del primer drama de lo que por entonces concebía como «una trilogía policíaca» compuesta por la obra iniciada, la que había de titularse *Crimen al otro lado del espejo*, en la que sucedería una extraña muerte en otra dimensión de la realidad, y *El asesinato de la luna llena*, centrada en un inquietante suceso, presidido por la luna e investigado por alguien que ya tenía cercana su propia muerte. Como en las tradicionales narraciones del género, unos mismos personajes investigadores, el comisario Isidro Rodes (autodenominado «falangista revolucionario», adicto al pacharán) y su ayudante Pepita Luján («la hija de un mártir marxista»), habían de guiar el proceso dramático, centrado en la investigación del asesinato, en Madrid, de un dirigente de Herri Batasuna¹. Mas un *extraño* fenómeno se produce en mayo de 2006, porque el autor nos ofrece la primicia (desde aquí nuestro más efusivo agradecimiento por habernos considerado dignos receptores de la misma) de una nueva aventura de este dúo, que parecía liquidado por la muerte *múltiple* del personaje conductor, Isidro Rodes, producida en el «Cuadro séptimo» y último de la tercera entrega de sus investigaciones, *El asesinato de la luna llena*.

No obstante, el dramaturgo, aficionado como es a sorprender con

¹ Con Mariano de Paco me he ocupado más extensamente de los textos de esta trilogía en, «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. 111-126.

resurgimientos en su proceso de creación dramática, ha solucionado el problema de la muerte del protagonista sacando a la luz otra de sus aventuras, que tuvo lugar inmediatamente antes de que se produjera *El asesinato de la luna llena*, pero con tiempo y experiencia suficientes en su haber para que su fama y la de su ayudante hubieran podido traspasar fronteras y llegar hasta Oslo, donde habrá de tener lugar la investigación que se *archiva* como *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm*. Tras el descubrimiento de este nuevo éxito investigador, la trilogía *Los crímenes extraños* ha pasado a constituir, al escribir estas páginas, la tetralogía del mismo nombre.

La obra a la que aludimos posee sus antecedentes referenciales en *Limbus o los títulos de la nada* (Hondarribia, Hiru, 2002, pp. 81-82), donde está presentada como *El crimen de Rosmersholm, un episodio desconocido –¿apócrifo?– de la vida del inspector Rodes*. Sastre, convencido de la eficacia dramática de su idea pero víctima del desánimo de aquel momento, la deja «ofrecida a quien la adopte, teniendo en cuenta mi *copyright* moral». Allí había imaginado una situación tan original como que Isidro Rodes y Pepita Luján son requeridos por el Profesor Olson de Noruega para resolver el caso de la muerte en extrañas circunstancias de Beata, la esposa del protagonista del drama de Ibsen *Rosmersholm*. La solución para llegar al texto y a su representación la proporciona el feliz resultado de un experimento llevado a cabo en el Monte Parnaso por el cual han sido recuperadas obras ilustres. Los investigadores deberán sumergirse en la de Ibsen y desvelar el misterio. Tal circunstancia, la de que el personaje teatral haya de participar activamente en otro texto, da lugar a una *compleja* experiencia de meta-teatralidades, a una intrincada trama de trasgresión de límites y fronteras entre lo inverosímil y lo imposible, entre la fantasía de lo fantástico y la realidad ficcional, una muestra de ingenio y sabiduría literaria y dramática como no podía ser menos en este autor *doble*, ajeno y perteneciente al teatro, sorprendente ahora en su faceta lúdica como admirable lo ha sido en la trágica.

Con las piezas de la tetralogía, iniciada con la investigación sobre Prokopius, Sastre intensifica el sentido dual que poseían no pocos de sus textos anteriores y que ha marcado también su vida y su profesión, quizás intentando responder a la pregunta que él mismo se ha venido formulando: «¿Dónde estoy yo?». Además, la presentación de las obras con una envoltura de comicidad

permite un tratamiento más explícito de ciertos asuntos comprometidos: «Después de unos años cultivando los dramas, he llegado a la conclusión de que la comedia puede ser el mejor género para expresar los problemas de nuestro tiempo [...]», afirmaba Sastre en una entrevista anterior al estreno de *Los dioses y los cuernos*, y en esta línea insiste a propósito de *Los crímenes extraños*, donde sumerge así mismo al receptor en el *terror fantástico*, tan presente en su obra. Este *nuevo teatro* se desarrolla, en efecto, bajo cánones diferentes y, a la vez, asume caracteres, temas y formas anteriores. En realidad, el nuevo género se ve afectado por el *hibridismo*, que se manifiesta en otros muchos aspectos de su vida y su producción, expuesto en la «teoría del doble» que Sastre desarrolla para sus personajes, para sus historias y, desde luego, para sí mismo. El constante diálogo con el lector hace que éste tenga presencia real como receptor implícito de la historia, y es un indicio más de la situación fronteriza de autor y obra. Sastre, en esta etapa, tiene más presentes que en ninguna otra a los dos posibles tipos de destinatarios, lector y espectador, y a ninguno quiere hacer de menos; de ahí que él se presente también doblemente como narrador y dramaturgo. Pero no son tan sólo aspectos o elementos de construcción escénica o literaria los que configuran este teatro sastroiano; existe en él una concepción global, original respuesta creativa a su ubicación dentro de la comedia como género, *fuera del territorio escénico*². Tal situación *ajena* se advierte algo más paliada en la pieza de 2006, pero se manifiesta en todo su esplendor en las tres entregas anteriores.

En *¡Han matado a Prokopius!* tenemos el primer ejemplo de esta dramaturgia fronteriza con lo narrativo; a los once cuadros que componen la pieza Sastre ha antepuesto más de cincuenta páginas (Hondarribia, Hiru, 1996): «Diario de trabajo», «Otras notas y reflexiones», «Sobre un teatro de género», «Una breve reflexión sobre el destino de esta obra», que ofrecen al lector la posibilidad de penetrar en el universo humano y creativo de su artífice. Por ellas conocemos el comienzo de la escritura el 21 de junio de 1996. Allí da cuenta de los profundos temas políticos y existenciales sobre los que ha montado su historia dramática; las influencias y antecedentes; y hasta

² Puede verse al respecto Mariano de Paco, «El teatro de Alfonso Sastre en la última década», en Sara Bonnardel y Geneviève Champeau, *Théâtre et territoires. Espagne et Amérique Hispanique 1950-1996*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1998, pp. 253-263.

transcribe una «cronología» de sus personajes, signo evidente de la condición híbrida que éstos poseen entre ficcionales y humanos. Al teorizar sobre el género, se acoge a la definición de tragedia como «investigación criminal» y considera las obras de teatro y las películas como «novelas audiovisuales». Con tales premisas, compone un subgénero dramático: «el género negro o “thriller”», pero «desde luego pasado por el alambique de una sensibilidad que es la mía». Pues bien, con este modelo propio, tragicómico, irrisorio, filosófico, policiaco, político y humano construye la historia y a sus personajes, mientras él, como individuo híbrido de ficción y realidad, aparece y se oculta, obligando al receptor a una continua y divertida búsqueda de límites y soluciones.

Pero no sólo es destacable la construcción en estas obras; en no pocos lugares de las mismas se expresan opiniones, en palabra propia o de sus personajes, que descubren al escritor comprometido. En los textos preliminares a *Prokopius*, aclara su posición «en cuanto a la violencia»: «Quien esto escribe desea la paz desde el fondo de su herido corazón». También en otros lugares se ha preguntado sobre el efecto político que esta primera entrega de *Los crímenes extraños* podría provocar. En el «Diario de trabajo y notas» de *Crimen al otro lado del espejo* (Hondarribia, Hiru, p. 11) se puede leer:

¿Qué pensarán los vascos patriotas de mi *Prokopius*? ¿Y los otros vascos? ¿Y los españoles patriotas, para quienes esa unidad de España es un hecho metafísico que no admite burlas de ninguna especie? [...] Muy pronto, también esta mañana, se disolvió mi inquietud alegremente. Vi que la cosa me importaba poco; menos que un bledo (que por cierto no sé lo que es: ¿qué será un bledo?). El arte abre este campo del humor y del juego, y se ríe de la seriedad de los burros. Apostamos pues por la ludicidad del arte y de la literatura (lo que hemos hecho siempre). ¿Ludicidad o ludicidez? De las dos maneras podrá decirse a partir de ahora mismo en que acabo de crear, con mucho placer, estos dos expresivos neologismos, que un poco rarillos sí resultan, por lo que no les auguro una gran fortuna en los anales de la lengua española.

El texto de *¡Han matado a Prokopius!*, subtítulo «Drama policiaco-político» se encuentra dividido en once cuadros. La estructura fragmentada no impide que su asunto posea una lógica interna de planteamiento, desarrollo y desenlace, propia del género en el que se inscribe. En el cuadro primero

el comisario Isidro Rodes se entrevistará con el Ministro del Interior, para recibir el encargo de investigar el asesinato del dirigente de Erri Batasuna Procopio Arretxe, conocido como Prokopius. En este cuadro de clara evocación valleinclanesca se mezclan la realidad de las denominaciones de personas y grupos de la actualidad política del momento de la escritura con los elementos evocadores del terror (la noche es tormentosa, «el castillo de Drácula», el viento que silba entre los árboles). Para realizar el trabajo, Isidro pide como ayudante a Pepita Luján; el ascendiente político de cada uno de estos dos personajes y el afecto que los une dan lugar a una original irónica duplicidad. El segundo cuadro sirve para presentar al nuevo personaje. Desde ahora quedará formada la pareja cervantina que tomará parte en las aventuras a lo largo de toda su vida en común. La devoción de Isidro por Pepita la hará aparecer como un trasunto de Dulcinea, pero su cervantismo más acusado reside en su calidad de acompañante de este «irrisorio» *caballero* con el que habrá de librar no pocas batallas en las que ella se muestra más realista en un principio, aunque, con el paso del tiempo, se irán identificando hasta llegar a la última aventura conocida, donde casi funcionan en el mismo nivel.

Las dos primeras escenas y las dos últimas (planteamiento y desenlace, respectivamente) transcurren en Madrid. El desarrollo de la investigación se produce en el País vasco (cuadros tres al nueve). En este espacio conocemos a las tres mujeres que tuvieron protagonismo en la vida de Prokopius: Edurne Berasategi, su viuda; Penélope Marías, su amante; y Eukene Bengoetxea, su madre. A través de las entrevistas que sostiene con ellas el investigador, el público será puesto en antecedentes de la faceta oscura del dirigente político y poeta, pero sólo Isidro Rodes llegará a la verdadera explicación de su muerte. Al hilo de las pesquisas, Sastre permitirá a sus personajes tomar conciencia de su condición; los dejará libres para criticar las decisiones de su autor, los sumergirá en las dudas sobre su realidad. A veces, Isidro traslada ante el receptor al propio Sastre, y la duplicidad descubierta en Prokopius evoca al gran mito dual de Yekyll y Hyde, pero a tales elementos, que podríamos considerar trágicos por conmocionar de forma sustancial la trayectoria y configuración de estos héroes, se une la *broma* de ser vigilados por dos individuos cuyo reflejo es el de Hernández y Fernández, los detectives gemelos de *Tintín*.

Como se ha indicado, la dualidad afecta a todos y cada uno de los elementos del drama y de su autor; una frase dicha por Isidro en la «Escena II» del décimo cuadro, al interrogar al supuesto asesino de Prokopius lo explica: «Aquí no hay el poli bueno y el poli malo. ¡Los dos soy yo!».

Es empresa imposible acometer en estas pocas páginas el análisis en profundidad de un texto tan rico en elementos temáticos y formales y tan genial en su construcción; no obstante, hemos de apuntar siquiera sea una idea sobre el empleo de la lengua y la importancia que a ésta le concede el autor. Alfonso Sastre ha declarado en ocasiones que su territorio es la lengua, y ha demostrado tanto en su creación como en su obra ensayística que ha recorrido todos los espacios de dicho territorio, única patria del escritor³. Sus sistemas expresivos no se pueden valorar simplemente como riqueza de vocabulario; van más allá y se constituyen en sus dramas como clave constructiva. En *¡Han matado a Prokopius!* la solución del conflicto radica en desvelar una incógnita lingüística: «¿quién?». Desde el principio sabemos cuál ha sido el desenlace, puesto que la pieza, como es usual en tantos relatos policíacos, posee un carácter cerrado para la víctima que ha sido inmolada, y el investigador se centra en la búsqueda del agente del hecho. El proceso llevará a profundizar en los antecedentes de la vida del difunto, que, por su actividad política (el otro calificativo del subtítulo), conducirá al receptor al análisis del tema de la *agonía de las creencias*, la *dialéctica sobre las ideologías* que lleva al desencanto. En el camino hasta el desenlace, las palabras serán verdades o engaños, y las siglas, como los términos encubiertos, se develarán para poder llegar a la verdad. Los adjetivos con los que constantemente son calificados los protagonistas, los apelativos con los que otros personajes los describen forman el entramado lingüístico que posibilita al lector, quizás pronto al espectador, a adentrarse en el *complejo* universo de sus seres y de él mismo.

El léxico queda afectado igualmente por la metateatralidad, merced a la que se estructuran no pocos elementos de estas obras. Como es frecuente

³ «Ni soy vasco ni soy español. [...] Mi patria es la lengua castellana, por la que tengo un verdadero amor. Así que no soy un apátrida porque tengo a la lengua castellana, que es mi patria. ¡A la lengua castellana la considero como mi verdadera patria! [...]» (Francisco Caudet, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1984, p. 149). Véase también el artículo de Alfonso Sastre «¿Dónde estoy?», publicado en *El País*, 24 de febrero de 1977, y reproducido en el libro de Caudet, pp. 194-195, y en Alfonso Sastre, *¿Dónde estoy yo?*, Hondarribia, Hiru, 1994, pp. 65-69.

en su dramaturgia anterior, Sastre *inventa neologismos* e incorpora palabras de distintas procedencias y, siguiendo la tendencia cervantina a explicar los términos, los personajes los aclaran, rectifican, analizan y discuten en escena. Su conocimiento lingüístico procede de su profundo saber literario. Numerosas intertextualidades se producen a partir de sus protagonistas (Isidro y Pepita), y los de *El Quijote*. En ambos casos, dos interlocutores (amo/jefe y criado/subalterna) emprenden aventuras, realizan salidas que terminarán con la muerte de un *antihéroe-héroe irrisorio*, tras haber recorrido, entremezclados en el proceso de su peripecia, los dominios de la fantasía, de la realidad y del teatro. La mixtura entre realidad y ficción (sueño, alucinación, imagen subjetiva, etc.), procedente de la herencia quijotesca, del mundo calderoniano, de las múltiples alusiones a obras literarias y a autores del primer tercio del pasado siglo (Unamuno, Pirandello, Azorín), tiene otros referentes en significativas obras del cine y del teatro policíaco y judicial que ocupó los escenarios y satisfizo los gustos del público durante los años veinte; y entre esos textos, *Han matado a don Juan*, de Federico Oliver, del que nos habla Sastre a propósito del título de su obra *¡Han matado a Prokopius!*

Una curiosa intertextualidad es la que traza el dramaturgo mediante la autorreferencia en boca de sus personajes, que, en determinadas situaciones, evocan otras similares en distintas obras. El procedimiento comporta, además del humor que inunda toda esta etapa de la producción sastriana, una actitud de distancia irónica que Sastre establece consigo mismo y con su producción, a la que considera ajena («extraña»), aunque sea propia; además, la autocita favorece una difícil supervivencia, como teme Rodes al preguntar a Pepita en el momento de su primera muerte (*El asesinato de la luna llena*, Hondarribia, Hiru, 1997, pp. 165-166): «¿Adónde van a ir estas obritas de nada? No las estrenará nadie... como suele ocurrir con este autor desventurado... y si alguien las publica quedarán polvorientas en los puestecitos de libros de viejo, o ni ahí, que ya sería mucha existencia la nuestra».

Alfonso Sastre plantea desde estos últimos textos la ambigüedad que lo dual comporta necesariamente, pero el tratamiento de la otra cara de los temas de su teatro y el envés de sus anteriores formas dramáticas, ahora expuestos al público, dejan al descubierto a un autor cuya voluntad de permanecer como tal lo ha llevado a buscar *otro* camino para seguir *siendo, viviendo, existiendo*, para no dejar de ser *soñado*, para no quedar perdido en la *Niebla*.

¡HAN MATADO A PROKOPIUS!
(Drama policíaco-político)

TABLA DE LOS CUADROS

- I Entrevista con un ministro.
Colmenar de Oreja (Madrid), lunes 4 a las 7 de la tarde.
- II Una mañana de noviembre.
Casa de Campo (Madrid), martes 5 a las 8.30 de la mañana.
- III La viuda blanca.
Donostia, martes 5 a las 5.30 de la tarde.
- IV Corriendo.
Paseo de la Concha (Donostia), miércoles 6 a las 10 de la mañana.
- V Entrevista con bronca en Donibane (San Juan de Luz).
Miércoles 6 a las 11 de la noche.
- VI Bajo amenaza.
Donostia, jueves 7 a las 8 de la mañana.
- VII ¿Su verdadero amor?
Bermeo, jueves 7 a mediodía.
- VIII La crítica del método.
Donostia, jueves 7 al anochecer.
- IX La infancia de Prokopius.
Hondarribia, viernes 8 por la mañana.
- X El asesino.
Madrid, viernes 8 a última hora de la noche.
- XI No se sabe si adiós o si hasta luego.
Casa de Campo (Madrid), sábado 9 a las 2 de la tarde.

Personajes

«PROKOPIUS», seudónimo literario de Prokopio Arretxe Bengoetxea. (No aparece en escena. Su muerte es lo que desencadena la acción, y no pienso recuperarlo por ninguno de los dos métodos posibles: *flash-back* o apariciones espectrales.) Es, sin embargo, el protagonista de la obra.

ISIDRO RODES, comisario de policía.

PEPITA LUJÁN, ayudante del comisario Rodes.

EDURNE BERASATEGI, viuda de Prokopio Arretxe Bengoetxea.

PENÉLOPE MARÍAS, amante de Prokopio Arretxe Bengoetxea.

EUKENE BENGOETXEA, la madre de Prokopio Arretxe Bengoetxea.

ANDER AGIRRE (a) *Trintxerpe*, amigo y compañero político de Prokopio Arretxe Bengoetxea.

ADOLFITO PEREA (a) *Cráneo*, el asesino de Prokopio Arretxe Bengoetxea.

(No he podido o sabido evitar la revelación, desde la misma lista de personajes, del nombre del asesino. Estoy desolado, y mucho me temo que Dios no me ha llamado por el camino del drama policíaco, pues, que yo sepa, el enigma ha de ser descubierto al final o poco antes, quizás inmediatamente después del clímax. Supongo que lo interesante de este drama no reside en ese elemento, y por eso no corrijo este fallo; también puede confiarse en que la lista de los personajes sea pasada por el lector sin leerla.)

La acción sucede durante el mes de noviembre de 1987.

CUADRO PRIMERO

Entrevista con un ministro. Colmenar de Oreja (Madrid), lunes 4 a las 7 de la tarde

El MINISTRO DEL INTERIOR —un hombre, si es posible, achaparrado y feílo— está ante una mesa, como escribiendo. Es el crepúsculo vespertino y al poco enciende, desde un interruptor que tiene en la mesa, varias luces indirectas que dan un ambiente acogedor a aquel despacho decorado con gusto antiguo, en el estilo quizás que se llamó Renacimiento Español y que las gentes irrespetuosas llamaban «Remordimiento Español». Se oye una musiquilla de fondo, que acaso sea la de un romántico bolero, cuando suenan unos golpes en la puerta y el MINISTRO levanta la cabeza, después de mirar su reloj de pulsera. Es evidente que estaba esperando a alguien.

MINISTRO.— Pasa, pasa, Isi. *(Entra ISIDRO RODES. Es un tipo curioso. Me gustaría que fuera delgadísimo, casi anoréxico, pero tampoco voy a reñir por eso. Viste descuidado y tiene pelambreira. Lleva un bastón, todavía no sabemos si por coquetería o porque está realmente un poco cojo o débil de las piernas. Lleva gafas negras, quizás para ocultar los ojos irritados por algún reciente exceso. En algún momento veremos que lleva en un bolsillo una petaca de aguardiente de pacharán. Ve al MINISTRO y sonríe abiertamente. Va hacia él saludándole con cierto afecto retrospectivo.)*

ISIDRO.— ¡Hola, ministro!

MINISTRO.— ¡Isi! Gracias por haber venido. Pasa, pasa y siéntate.

ISIDRO.— *(Se sienta. Se saca de un bolsillo la petaca de pacharán y se atiza un traguito. Se explica.)* Venía seco.

MINISTRO.— (*Extrañado.*) ¿Qué es eso?

ISIDRO.— Pacharán. No te digo la marca para no hacer publicidad.

MINISTRO.— (*Con forzada sonrisa.*) Qué cosas tienes.

ISIDRO.— Sed.

MINISTRO.— Ya, ya. Te puedes quitar la boina. (*Habíamos olvidado decir que ISIDRO lleva una boina.*)

ISIDRO.— Es comodidad.

MINISTRO.— (*Un poco jodido.*) Entonces bueno.

ISIDRO.— (*Respira hondo.*) Vaya escalera. Y la casa está donde Cristo dio las tres voces.

MINISTRO.— ¡No será para tanto!

ISIDRO.— Y se parece al castillo de Drácula, así, en esta colina, y además con la que está cayendo.

MINISTRO.— ¿Llueve?

ISIDRO.— (*Asiente con un gesto.*) De miedo, y el viento silba entre los árboles. ¿Aquí no se oye nada?

MINISTRO.— (*Sonríe.*) Aislamiento, ¿sabes? Lugar para conversaciones privadas.

ISIDRO.— Ah. ¿Por eso no me has llamado a tu despacho?

MINISTRO.— Afirmativo. Aquello es un queso de gruyer en cuanto a micrófonos. El CESID me tiene frito.

ISIDRO.— ¿También a ti?

MINISTRO.— ¿A ti también?

ISIDRO.— (*Con desdén.*) ¿A mí? Yo no soy nadie.

MINISTRO.— ¿Por tu culpa, no? Tienes un expediente de pena. Faltas de disciplina, sanciones, y tus grandes borracheras.

ISIDRO.— ¿Qué tiene de malo el pacharán? Sin embargo, no soy un chorizo.

MINISTRO.— (*Serio.*) ¿Qué quieres decir?

ISIDRO.— Que no soy un chorizo.

MINISTRO.— Ya te había oído.

ISIDRO.— ¿Entonces?

MINISTRO.— ¿Vienes en plan bronca?

ISIDRO.— No, hombre. (*Mirando la casa con un gesto de repugnancia un tanto cómica.*) Así que aquí tienes tu dacha.

MINISTRO.— ¿Y qué tiene de malo Colmenar de Oreja?

ISIDRO.— Nada, qué va. Es un pueblo precioso.

MINISTRO.— ¿Y tú siempre en Cuatro Caminos?

ISIDRO.— ¿Y a dónde voy a ir? Allí, en la calle de los Artistas, como siempre.

MINISTRO.— Una calle poética. Al menos por el nombre.

ISIDRO.— Entre Bravo Murillo y Raimundo Fernández Villaverde, ya sabes. Sale de la glorieta, y...

MINISTRO.— Vale, vale.

ISIDRO.— Así que cojo el 45.

MINISTRO.— (*Interrogación afirmativa.*) No tienes coche.

ISIDRO.— ¿Por quién me tomas?

MINISTRO.— Todo el mundo tiene coche.

ISIDRO.— Yo no. Prefiero el transporte colectivo. Estoy contra la contaminación.

MINISTRO.— (*Ahora sí ríe francamente.*) ¡Tú siempre fuiste así!

ISIDRO.— (*Con mosqueo.*) ¿Cómo así?

MINISTRO.— Un exagerao, como dirían en mi barrio. ¡Un exagerao!

ISIDRO.— Me gusta ser escuálido y honesto.

MINISTRO.— ¡Qué cosas se te ocurren! ¿No estarás mamao? (*Ademán de borracho.*)

ISIDRO.— De eso, nada, hombre. Tú tranqui, ministro. Que me disturba —o perturba o como se diga, por no decir me jode— el consumo. Yo soy un proletario consciente y nacional. ¿Se puede ser un proletario consciente en el Cuerpo General de Policía?

MINISTRO.— Es una pregunta que me desborda, Isidro. (*Serio.*) Y ahora escúchame. ¿Nosotros somos amigos o no?

ISIDRO.— No sé. ¡Por mí! (*Quiere decir que por él sí, pero con cierta indiferencia un tanto hiriente para el* MINISTRO.)

MINISTRO.— ¿Fuimos compañeros en la Universidad o no?

ISIDRO.— Sí.

MINISTRO.— Menos mal.

ISIDRO.— Pero por poco tiempo.

MINISTRO.— (*Resentido con su actitud.*) Yo no te eché de allí.

ISIDRO.— (*Como cantando un tango.*) «Rebotao por la pobreza, cardo triste de arrabal...»

MINISTRO.— (*Por decir algo.*) ¿De Discépolo?

ISIDRO.— No. Acabo de crearlo.

MINISTRO.— ¡Salió el poeta!

ISIDRO.— ¿No te acuerdas? El héroe de la División Azul, que era mi padre, me metió en la Brigada Social, porque hacían falta perras en la casa. Bueno, a mí tampoco me gustaba el derecho y siempre andaba en follones. ¡Falangista valeroso! ¡Las falanges universitarias! ¡La unidad de España contra la hidra roja y contra el capitalismo judío!

MINISTRO.— (*Serio.*) ¿Y ahora?

ISIDRO.— Llanero solitario. Fiel al espíritu de la JONS y al pensamiento del camarada Ledesma Ramos, asesinado por los rojos y jefe muerto de la Revolución Nacional traicionada por todos. ¿Y tú? Entonces estabas en el carlismo, línea yugoslava.

MINISTRO.— (*Ríe un poco.*) Algo autogestionarios sí que éramos.

ISIDRO.— ¡Socialismo borbónico! ¡Carlos Hugo de Borbón! ¡Qué cosas!

MINISTRO.— Yo te miro a ti y también digo: ¡Qué cosas!

ISIDRO.— (*Baja la vista.*) Ya. Náufrago de la vida. Melodrama. Y tú ahí, en tu poltrona de socialdemócrata biempensante. (*En voz baja, casi un susurro.*) ¿No te da vergüenza, ministro?

MINISTRO.— (*También en voz baja.*) No me llames ministro.

ISIDRO.— Pepe.

MINISTRO.— Así es mejor. (*Un silencio.*) ¿Fumas? (*Le ofrece.*)

ISIDRO.— (*Niega con un gesto.*) Ahora no. A veces me bebo un trago de pacharán; es mi único vicio. (*Saca la petaca y se echa un traguito al coletto.*)

MINISTRO.— Ya eres mayorcito. Tú sabes lo que haces.

ISIDRO.— ¿Hay alguien que sepa lo que hace? ¿Tú sabes lo que haces?

MINISTRO.— Yo sí sé lo que hago.

ISIDRO.— Vale.

MINISTRO.— ¿Y tú?

ISIDRO.— Falangista de toda la vida. Incombustible, ¿sabes? Por España y su revolución nacional-sindicalista. Y no te rías, ministro, que te atizo. Estoy aquí abajo, pero te atizo.

MINISTRO.— Abajo o arriba, hoy vamos en el mismo barco.

ISIDRO.— Llamado el Ministerio del Interior.

MINISTRO.— Y no sólo eso.

ISIDRO.— Más que nada eso. ¡Y qué barco! El barco fantasma. Y tú de capitán y yo el último fogonero. Y tú en el PSOE y yo en una falange que no existe. Tú en tu poltrona y yo en el sueño de mi pobre padre, que fue —y no

se te ocurra cachondearte, que te mato— un héroe de la falange del Hambre, en Rusia contra el comunismo y aquí contra el enano siniestro y sus secuaces. Y que ahora estaría contra vosotros y soñando a España. ¿A eso le llamas ir en el mismo barco?

MINISTRO.— Perdona, Isi. No he querido herirte. ¿He dicho algo desagradable para ti?

ISIDRO.— Es tu actual opulencia lo que podría herirme... si ya no estuviera acozado con una fuerte piel de rinoceronte..., mientras ya hay otra vez en España una legión de muertos de hambre y de miseria..., condenado país maldito por los dioses, navegando siempre en un mar de infortunio... y entregado ahora por vosotros mismos al Imperio Gringo..., que rezuma sangre por todos sus poros, como dijo Fidel hace mil años, y tiene... las entrañas podridas, ¿tú me entiendes? Es que yo hablo así a veces... ¿También esto te parece poesía? Es mi modo de hablar. ¿Te parece una crítica fantástica o nada, ni eso? ¿Qué se oye desde ahí arriba?

MINISTRO.— (*Lo está mirando fijamente.*) ¿Estás en condiciones de escucharme?

ISIDRO.— (*Le sostiene la mirada.*) ¿Y tú qué crees?

MINISTRO.— Espero que sí. Es una cosa importante, Isidro.

ISIDRO.— (*Se remueve en su asiento.*) ¿Pues qué me quieres con tanto misterio en Colmenar de Oreja? (*Ríe inopinadamente.*) ¡En Colmenar de Oreja nada menos! ¡Oreja, Aurelia, una villa romana! ¡La dulce vita!

MINISTRO.— (*Serio.*) Está bien. Basta ya. Por favor, basta ya. (*Un silencio.*)

ISIDRO.— Te escucho.

MINISTRO.— Gracias. (*Pausa.*) Como sabes, han matado a «Prokopius». (*Un silencio.*)

ISIDRO.— (*Mirando a los ojos al MINISTRO.*) ¿Por qué me miras así?

MINISTRO.— Por nada. Te decía que, como sabes, han matado a «Prokopius». ¿Lo sabes, verdad? (*Pausa.*) ¿Has escuchado la radio? ¿Has leído los periódicos?

ISIDRO.— ¿No supondrás que yo estoy metido en eso?

MINISTRO.— Desde luego que no; aunque los grupos radicales —y no digo que tú lo seas— son imprevisibles. Pero desde luego que no. (*Pausa.*)

ISIDRO.— Yo pensaría más bien en otra cosa.

MINISTRO.— ¿En qué?

ISIDRO.— En vosotros. (*Calculando el efecto que van a producir sus palabras.*) En el GAL.

MINISTRO.— (*Aparentemente tranquilo.*) ¿Nosotros el GAL?

ISIDRO.— En el País Vasco todo el mundo lo cree. «PSOE, GAL, berdin da». Escrito en todas las paredes.

MINISTRO.— ¿Y eso qué quiere decir?

ISIDRO.— Que el PSOE y el GAL son... la misma cosa.

MINISTRO.— ¡No seas idiota, Isi! ¿Vas a hacer caso a esos hijos de puta?

ISIDRO.— (*Con voz grave.*) Pepe.

MINISTRO.— Qué.

ISIDRO.— Estoy sabiendo lo que pasa. Estoy sabiendo lo que hacéis.

MINISTRO.— Mucha gente quisiera que lo hiciéramos. ¡Muerte al terrorismo! ¿No escuchas esas voces? Y el mejor terrorista es el terrorista muerto. ¿No has oído cosas así? (*Transición.*) Lo de «Prokopius» no ha salido de aquí (*Por su corazón.*) ni de aquí. (*Por su cabeza.*) Ni siquiera de mi imaginación... He hablado con mis colaboradores, y nadie sabe nada.

ISIDRO.— Un grupo incontrolado.

MINISTRO.— Exactamente.

ISIDRO.— ¿Y qué quieres de mí? ¿Investigarme por si acaso?

MINISTRO.— No. Todo lo contrario. Pedirte un favor.

ISIDRO.— A ver.

MINISTRO.— Que nos ayudes, que nos eches una mano.

ISIDRO.— Ah, no, eso no. Allá vosotros. Mirad a quién le dais el dinero de los fondos reservados y para qué. Yo no sé nada de eso. Yo soy un pobre falangista, solitario y utópico, que cumple su trabajo burocrático en el Archivo del Ministerio, y santas pascuas. ¿Entiendes lo que te digo?

MINISTRO.— Casi siempre entiendo todo lo que me dices. No hace falta que lo subrayes.

ISIDRO.— ¿Sabes que en los bajos de tu Ministerio huele mucho a mierda?

MINISTRO.— Hace tiempo que no bajo por allí.

ISIDRO.— Apesta.

MINISTRO.— Siempre son así las cloacas.

ISIDRO.— Ya sé, ya sé.

MINISTRO.— Hay que cazar ratones, como dijo Felipe.

ISIDRO.— Y no importa el color del gato.

MINISTRO.— ¡Así es!

ISIDRO.— Carape.

MINISTRO.— ¿Cómo carape? ¿Qué quieres decir?

ISIDRO.— Eso, carape. Cuando digo carape es como si dijera coño.

MINISTRO.— Ah.

ISIDRO.— En la Universidad me gustaba decir cáspita y jolines, ¿no te acuerdas?

MINISTRO.— Ya, ya.

ISIDRO.— No vale todo, ministro. No vale todo. El antiterrorismo es un negocio, muchacho. ¿No te has enterado?

MINISTRO.— No sé de qué me hablas.

ISIDRO.— Estáis metiendo el baste: no digo tú, perdona. ¡Demasiada basura, Pepe! Y demasiada casquería. ¿No me has llamado tú? Y yo aprovecho. En el Ministerio, cuando bajas por el archivo, pasas sin verme, Pepe. ¿No te das cuenta?

MINISTRO.— No.

ISIDRO.— Las cosas no pueden seguir así. ¿Te repito esta frase?

MINISTRO.— No es necesario. Escucha.

ISIDRO.— Dime.

MINISTRO.— Te voy a encargar la investigación de la muerte de «Prokopius».

ISIDRO.— ¿A mí?

MINISTRO.— A ti.

ISIDRO.— ¿Y por qué a mí?

MINISTRO.— Tú conoces el medio... Recuerdo que hace dos años hiciste un informe sobre la extrema derecha, y te salió muy bien.

ISIDRO.— (*Se encoge de hombros.*) Aquellos beatos del Orden Nuevo. ¿Adónde iban aquellos tragahostias? (*Una pausa. Se ve que ISIDRO reflexiona.*)

MINISTRO.— ¿Entonces? (*Otra pausa.*)

ISIDRO.— ¿Y si llegara a vosotros?

MINISTRO.— (*Serio.*) Nosotros no hemos sido.

ISIDRO.— O no lo sabes tú.

MINISTRO.— Me arriesgo a eso.

ISIDRO.— Vale.

MINISTRO.— ¿Cuándo empiezas a trabajar?

ISIDRO.— Ayer.

MINISTRO.— Gracias, Isidro. ¿Qué necesitas?

ISIDRO.— ¿Quieres decir dinero extraordinario?

MINISTRO.— Sí.

ISIDRO.— Yo vivo de nada. No necesito nada.

MINISTRO.— Los gastos que tengas.

ISIDRO.— Algún viaje a Donostia.

MINISTRO.— ¿A San Sebastián? Pues claro; lo que sea preciso. Tendrás tus dietas. Todo normal.

ISIDRO.— Está bien. ¡Ah! Otra cosa. Me ayudará Pepita Luján.

MINISTRO.— ¿Está en el Archivo contigo?

ISIDRO.— Es una policía muy eficiente... y democrática.

MINISTRO.— ¿Tienes algo que ver con ella?

ISIDRO.— Yo fui amigo de su padre.

MINISTRO.— ¡Qué amistades! Era un estalinista de miedo, ¿no?

ISIDRO.— Pero no debieron tirarlo por la ventana.

MINISTRO.— Ya, ya. Los abusos del franquismo...

ISIDRO.— Sí, sí. Aquellos abusos.

MINISTRO.— ¿Qué quieres decir ahora?

ISIDRO.— ¿Ahora? Nada. ¿Entonces?

MINISTRO.— Pepita Luján. Muy bien. ¿Sí?

ISIDRO.— Sí.

MINISTRO.— En el Archivo, di que te has tomado un permiso.

ISIDRO.— ¿Y Pepita?

MINISTRO.— Pepita se ha puesto enferma.

ISIDRO.— Hace mucho frío estos días.

MINISTRO.— Por ejemplo.

ISIDRO.— Entonces adiós.

MINISTRO.— Adiós, y buena suerte. *(Se hace el oscuro y suena una música para enlazar con el cuadro siguiente.)*