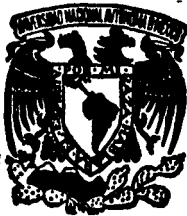


01067²
201



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EVOLUCION DEL GENERO TRAGICO HASTA
ALFONSO SASTRE Y LA FORMA EN QUE
ESTE LO ABORDA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE :

MAESTRA EN LETRAS HISPANICAS

(Literatura Española)

P R E S E N T A :



ELSA MARIA CANO BONILLA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SECRETARIA DE ASUNTOS ACADÉMICOS

MEXICO, D. F.

1990

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Evolución del género trágico hasta Alfonso Sastre y la forma en que éste lo aborda.

	Página
Proemio.	5
1 Antecedentes.	8
1.1 Distintas interpretaciones del concepto tragedia.	8
1.11 <u>El Arte Poética</u> de Aristóteles.	13
1.12 <u>El Arte Poética</u> de Horacio.	17
1.2 La tragedia histórica. Jean Racine.	20
1.21 <u>Británico</u> .	23
1.3 <u>El Origen de la tragedia</u> . Federico Nietzsche.	28
1.4 La tragedia romántica. Friedrich von Schiller.	32
1.41 <u>Guillermo Tell</u> .	39
1.5 La tragedia de la revolución industrial. Henrik Ibsen.	42
1.51 <u>Espectros</u> .	48
1.52 <u>Hedda Gabler</u> .	50
1.6 August Strindberg.	53
1.61 <u>La señorita Julia</u> .	56
1.62 <u>La sonata de los espectros</u> .	58
2 El teatro del período de entre-guerras.	66
2.1 Gerhart Hauptmann.	68

2.11	<u>Los tejedores.</u>	70
2.2	Gabrielle D. Annunzio.	75
2.21	<u>La hija de Iorio.</u>	77
2.3	Eugene O'Neill.	82
2.21	<u>El luto embellece a Electra.</u>	86
3	El teatro de la posguerra.	94
3.1	Jean Paul Sartre.	97
3.11	<u>El Existencialismo es un humanismo.</u>	99
3.12	<u>A puerta cerrada.</u>	101
3.2	Albert Camus.	103
3.21	<u>Calígula.</u>	109
3.3	Antonin Artaud. <u>El Teatro y su doble.</u>	112
3.4	Bertolt Brecht y el teatro épico.	117
4	La obra de Alfonso Sastre.	126
4.1	Alfonso Sastre y el Existencialismo.	136
4.2	Alfonso Sastre y el Marxismo.	145
5	Alfonso Sastre y su forma de abordar la tragedia en el teatro español contemporáneo.	152
5.1	<u>Tierra Roja.</u>	157
5.2	<u>El pan de todos.</u>	171
5.3	<u>Escuadra hacia la muerte.</u>	180
5.4	<u>Crónicas Romanas.</u>	191
5.5	<u>La sangre y la ceniza.</u>	203
5.6	<u>Guillermo Tell tiene los ojos tristes.</u>	214

5.7	<u>Medea</u> versión de Alfonso Sastre.	223
6	La presencia de algunos autores contemporáneos en el teatro sastreano.	239
6.1	<u>La mordaza.</u>	239
6.2	<u>Ana Kleiber.</u>	248
6.3	<u>Oficio de Tinieblas.</u>	259
6.4	<u>La cornada.</u>	268
6.5	<u>El circulito de tiza.</u>	278
7	Conclusiones.	291
8	Bibliografía.	302
9	Apéndice. Carta de Alfonso Sastre.	312

"Concibo en ellos, y desde ellos,
la Revolución como una realidad
trágica, como un gran sacrificio,
como un hecho muchas veces cruento (...)
Queda claro en ellos que si toda
Revolución es un hecho trágico, todo
orden social injusto es una tragedia
sorda inaceptable".

Alfonso Sastre.

"Es necesario tener en cuenta
el problema de la función de
la tragedia dentro de cada
tiempo histórico. Porque es
indudable que la función de
la tragedia en nuestro tiempo
no es la misma que en el tiempo
de Sófocles, Shakespeare, Calde-
rón, Racine, Goethe, Strindberg".

Francisco Rufz Ramón.

Proemio.

El género trágico ha existido desde siempre y posiblemente será eterno, ha evolucionado tanto como el hombre mismo, por ello Alfonso Sastre se propone agregar a este género un nuevo haz de luz, con técnicas diferentes como la del anacronismo, la del boomerang y, desde luego, bases griegas que no pueden ser soslayadas. Crea de esta forma la "tragedia compleja". Hemos elegido seis de sus obras donde creemos se aprecia en forma evidente el propósito sastreano: reinstaurar la tragedia en el teatro español contemporáneo. Tierra Roja, El pan de todos, Crónicas Romanas, La sangre y la ceniza, Guillermo Tell tiene los ojos tristes y Medea son seis dramas que ofrecen una construcción trágica definida, pero cada una con características diferentes. Sastre ha llegado al género trágico no en forma gratuita, porque ha recibido influjos ya sea por lecturas o por encuentros personales. Esta presencia de autores contemporáneos también la apreciamos en forma nítida en cinco de sus dramas: La Mordaza, Ana Kleiber, Oficio de tinieblas, La cornada y El circulito de Tiza.

Se dice que con la simetría se generan bloques básicos de construcción los que, repetidos ordenadamente ad infinitum, representan la estructura del cristal. Algo muy parecido sucede en la tragedia, con las bases griegas, latinas, renacentistas, dedimonónicas, etc., que tienen un eje de unión, un bloque básico de construcción que se ha repetido. Alfonso Sastre lo sabe, lo aprovecha, lo domina y lo moderniza. La figura de Sastre sobresale de sus contemporáneos, puesto que tiene propósitos definidos y actitudes comprometidas. Revisaremos así dramaturgos y tratados

dramáticos para observar el nacimiento y evolución de la tragedia; los diferentes períodos históricos por los que atraviesa dicho género teatral para llegar a la tragedia de Alfonso Sastre. Es, en definitiva, un dramaturgo brillante y solitario porque contados son los contemporáneos como Antonio Buero Vallejo y Lauro Olmo, que se acercan a las dimensiones de su altura; los demás llenan el requisito mínimo para entrar a la historia del teatro español.

Revisaremos en este trabajo El Arte Poética de Aristóteles; hablaremos con detenimiento de este texto no sólo porque es el primero que nos da los elementos de la tragedia, sino también, porque, a diferencia de Brecht, para Sastre es indispensable la catársis que produce el ejemplo dramático. No debemos olvidar que si bien Brecht rechaza la catársis, Sastre la toma como elemento absolutamente indispensable. Esto no quiere decir que Sastre rechace a Brecht, sino que recoge elementos que éste incorporará a la tragedia y los renueva en su teatro. Después de Aristóteles expondremos la preceptiva de Horacio con respecto a la tragedia; asimismo la humanización de los personajes en las tragedias de Jean Racine; el cuestionamiento de la moral burguesa con Nietzsche; la importancia del coro en este género dramático con Schiller; las tomas de conciencia para poder luchar contra la sociedad, pero sin llegar a la catársis, con Ibsen, ya que ésta es su aportación. Expondremos la presencia del inconsciente en el teatro de Strindberg; el intento de recreación del mundo griego con O'Neill; la revitalización del teatro latino en D'Annunzio, así como la exposición de los problemas sociales y las grandes

masas, en el teatro de Hauptmann. Terminaremos con la tragedia existencialista donde la situación es más importante, por devastadora, que los personajes, en el teatro de Jean Paul Sartre, y el absurdo y las contradicciones de la existencia humana con Albert Camus y Antonin Artaud.

Queremos dejar establecido que aunque la tragedia evoluciona, cambia, agrega o suprime elementos que la integran, en el fondo siempre permanece la esencia primigenia, es decir, el binomio de lucha y frustración; la impotencia, la imposibilidad del individuo para enfrentar su destino. Si en la tragedia clásica éstos eran factores metafísicos, en la tragedia burguesa, por llamarla así, fueron factores sociales y en la época contemporánea son factores económicos y humanos; de cualquier manera, el destino trágico está presente en el devenir existencial. Por ello, Alfonso Sastre desea plasmar en dramas, en sus "tragedias complejas", dicha situación; por lo tanto recrea mitos griegos (Medea), mitos del Siglo de Oro español (Numancia, Fuenteovejuna); agrega elementos brechtianos, existencialistas, realistas, marxistas, pero siempre presenta al hombre en lucha, en profundo desacuerdo con un sino marcado. Las venas trágicas se ofrecen en cualquier época y bajo cualquier condición, Sastre las revela para nosotros en algunas de sus obras dramáticas.

1. Antecedentes.

1.1 Distintas interpretaciones del concepto tragedia.

Para acercarnos al escritor Alfonso Sastre y explicar su propósito de crear tragedias en el teatro español contemporáneo, obras a las que él denomina "tragedias complejas", es necesario hacer una breve, por lo tanto incompleta, historia de este género teatral. Incompleta porque serán mencionados solamente los autores que de alguna manera influyeron en la dramaturgia de Sastre. Al explicar las fuentes en las que se apoya, o tal vez aquellas que él recrea, observaremos cómo nuestro autor en ciertas ocasiones hace la representación casi expresionista, casi abstracta, o realista, o subjetiva, o simbólica de la realidad.

El inicio, por supuesto, debe remontarse a Grecia, cuando en la segunda mitad del siglo VI a. C. todos aquellos que profesaban fe a Dionisos entonaban ditirambos, que era una especie de loa, un encomio al Dios. Dionisos, hijo de Zeus, quien tuvo una vida muy accidentada y azarosa, exige, tal vez por ello, un ritual de colorido rudo, erótico y brutal.

Cuando la épica y la lírica enfrenta lo objetivo y lo subjetivo nace el teatro que está ligado también a la música y posee un fuerte contexto religioso.

Las pasiones humanas son un débil reflejo de la pugna del hombre contra el destino. La obra de Esquilo recoge esta premisa y se convierte en una dolorosa descripción de cómo el hombre se enfrenta trágicamente a su destino y fatalmente sale vencido por que si esta fatalidad está por encima de los dioses, con mayor

facilidad vence al hombre. En Esquilo encontramos también un afán de reestablecer el orden cósmico, así como una concepción del teatro (tragedias) en el sentido de una transgresión que el hombre comete en la tierra y que tiene repercusión en el orden cósmico. Esta magna concepción, como no puede ser expresada en una sola obra, se escribe en "trilogías".

El hombre esquiliano es un individuo que padece por su limitación, por su condición de hombre, por ello fácilmente cae en el pecado de hbris, injuria a los dioses motivada por la soberbia. Trastrueca el orden universal por su ceguera y al transgredir las leyes humanas más elementales tiene que pagar por ello. El proverbio latino que reza "A los que Júpiter quiere destruir, primero los enloquece" nos refleja de esta manera que son más bien víctimas de su locura que de su culpa. Esto no quiere decir que no paguen la transgresión, que no paguen con tremendas sanciones el crimen que han cometido, por supuesto que sí; pero ese castigo no es una maldición proferida por labios divinos. La Orestíada, paradigma de toda la cultura occidental, presenta un planteamiento dramático que se resuelve efectivamente en tres obras; cada una de ellas con su climax, con su nudo dramático y todas con una resolución que finalmente es un reestablecimiento del orden, con intervención, por supuesto, de los dioses, porque los dioses no pueden permitir que el hombre griego esté en desacuerdo profundo con el medio que lo nutre.

En todos los momentos de la Historia es característico de algunos seres trágicos el conocer su destino, enfrentarse y avocarse a él. Estos personajes trágicos son aquellos que saben que

están condenados fatalmente a una muerte ya cercana, no sólo tienen la conciencia de que todos mueren, sino también la certidumbre, anticipada casi, del momento. Recordemos a Casandra (La Orestfada), el infante Don Fernando (El príncipe constante), y entre las obras que revisaremos páginas adentro, Oswald Alvin (Espectros), Calígula, Hedda Gabler. Podemos decir que la tragedia propone una seria reflexión sobre el destino del hombre a partir de la vulnerabilidad como condición de la naturaleza humana; si somos vulnerables somos trágicos y si somos humanos somos vulnerables. La tragedia presenta esto en sus aspectos más dolorosos porque el ser humano es vulnerable, y porque debe descubrir y enfrentar su propio destino. Estas obras procuran mostrar al espectador que todo acto de abuso genera un conflicto y desencadena un caos que deberá ser saneado para producir un nuevo orden, es decir, una nueva moira. Además la tragedia sustenta que la vulnerabilidad del héroe trágico parte de su harmatía que es la acción del héroe que pone en movimiento el proceso que lo conducirá a su perdición; el orgullo y la obstinación del héroe perseveran a pesar de las advertencias y el héroe se niega a claudicar (hibris); por soberbio transgrede y al transgredir produce una catástrofe.

Ahora bien, no todas las tragedias tienen un final adverso; dice Henríquez Ureña que pueden tener un final distinto, que es la instauración de un nuevo rito. No está aquí la idea de catástrofe pero sí, la de saneamiento y la nueva moira. De esta manera vemos que se van perdiendo con el devenir del tiempo algunos elementos, pero otros permanecen.

Según Aristóteles las partes constitutivas de la tragedia deben ser seis:

1. El argumento o trama
2. Los caracteres éticos
3. El recitado o dicción
4. Las ideas
5. El espectáculo
6. El canto

La función social del teatro, según Aristóteles, no se limitaba a narrar hechos trágicos o hechos cómicos, o a censurar desmanes de los poderosos; el teatro tenía una función moral, íntimamente ligada con el Estado. Por ello, a través del ejemplo dramático se producía una catársis en los espectadores.

Las unidades que se conocen como unidades aristotélicas no lo son en rigor, Aristóteles sólo hace hincapié en la unidad de acción y de pasada comenta la unidad de tiempo, pero la unidad de lugar no es mencionada en su Arte Poética. Como sus seguidores utilizaron las tres unidades se dió por hecho que aparecían las tres en El Arte Poética, pero estas unidades fueron puestas en vigor, cuando El Arte Poética de Aristóteles apareció en el mundo europeo en el siglo XV. A lo largo de la Historia han existido muchas y muy variadas definiciones de tragedia; aunque sabemos que las definiciones son transitorias y no absolutas, tenemos que mencionar algunas para llegar a una composición que quizá se acerque, aunque no en forma total, a describir este género teatral.

Si nos acercamos a cualquier diccionario de términos teatrales encontraremos que "tragedia es una obra que representa una acción humana funesta, que a menudo termina con una muerte" (1). La definición de Aristóteles expresa: "tragedia es la imitación de una acción elevada completa, de cierta magnitud, en un lenguaje distintamente matizado según las distintas partes, efectuada por los personajes en acción y no por medio de un relato y que suscitando compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales emociones" (2).

Karl Jaspers expresa que los conceptos de "trágico" y "redención" van unidos. "Los grandes fenómenos del saber trágico se presentan bajo forma histórica. En el estilo, en la sustancia de sus contenidos, en el material de las tendencias, poseen los rasgos de su época" (3). Y así es realmente; durante el Renacimiento, la tragedia, que había sido teocéntrica, pasa a ser antropocéntrica. Para la tragedia griega, el destino es una fuerza inevitable que no depende del hombre, es algo cósmico que está más allá de lo humano. En el Renacimiento hay un destino pero no es cósmico, es humano; el hombre es dueño de sus propios pensamientos, y si hay seres superiores y series inferiores, todos ellos son hombres que no rebasan los límites de lo extrahumano. El destino humano está llevado por las circunstancias y éstas son la medida humana y si el hombre cae es porque así lo quiere: el hombre tiene esa capacidad de elección. La transformación que dio el Renacimiento al mundo es precisamente el enaltecimiento del libre albedrío; el mejor ejemplo de ello es el teatro de William Shakespeare. En sus obras, las circunstancias, dentro de la mis-

ma obra, las representa un personaje; por ejemplo el destino en Otelo es Yago, en Romeo y Julieta está representado en las familias Montesco y Capuleto.

Eric Bentley afirma que "la tragedia encarna una experiencia del caos, y el único cosmos que el poeta dramático puede ofrecer con seguridad como compensación es el cosmos de su creación, en que se integran la trama, personajes, diálogos e ideas" (4).

La tragedia occidental, incluyendo la moderna, se deriva de la tragedia griega. Es el encuentro de las pasiones dentro de un contexto social y los personajes no pueden escapar de ese contexto. La tragedia moderna es una reflexión pero no sólo por situaciones de destino sino también porque hay un énfasis en una toma de conciencia del personaje, a través de la cual cambiará su vida y la existencia del héroe trágico. La tragedia moderna tiene bases realistas, estilo simbólico y caracteres psicológicos; los personajes aunque son héroes no son hijos de dioses, ni son personajes de la realeza, son gente común: empleados, pequeño-burgueses o de clase media. Las tragedias de Alfonso Sastre hablan de estos seres y respetan las bases aristotélicas.

1.11 El Arte Poética de Aristóteles.

Es un texto que ha sido básico no sólo para la creación dramática de Alfonso Sastre sino también porque fue base de su Anatomía del Realismo nueva poética del teatro español contemporáneo. "Cuando en 1956 publiqué Drama y Sociedad mi intención

era bien modesta: apenas algo más que recordar críticamente poniéndolas al día, las bases de la Poética de Aristóteles" (5). Estas palabras nos ilustran sobre el armazón de su obra teatral y su respeto y admiración por la poética tradicional. "Una poética actual para el teatro tendrá la forma de una negación de la negación brechtiana del drama aristotélico, y nunca la de una reafirmación de este drama frente a la crítica de Brecht" (6).

El mundo literario crítico de Aristóteles puede sustentarse en una sola obra: El Arte Poética ya que al decir de muchos críticos El Arte Retórica fue superada por ella. La poética aristotélica, libro imprescindible para el estudiante de teatro, el escritor, el estudioso del arte, el erudito y aún para el aficionado, ha sido el texto tradicional y pilar de la dramaturgia occidental. Si se ha considerado como una aproximación, como una reflexión más que un tratado, se debe, tal vez, a que El Arte Poética no llegó completa hasta nosotros; pareciera ser más bien una colección de apuntes producto de exposiciones orales. Además Diógenes Laercio habla de dos libros sobre poética debidos a la pluma de Aristóteles.

Lo primero que nos presenta este libro es un estudio sobre el objeto de la poesía. Aristóteles hace una diferencia entre la poesía y la imitación; después de hacer la división y la crítica de la nomenclatura, estudia el objeto de la imitación, la manera y el origen de la poesía. Limita la historia de este género a la aparición de Homero. A partir de aquí todo se reduce al estudio de la tragedia y de los restantes fenómenos teatrales.

La tragedia no narra con gestos, ni recita los poemas, la tragedia se construye a sí misma con acciones que se representan y que reproducen imitativamente otras acciones. No son acciones naturales, sino aquellas que reproducen imitativamente las más esforzadas que jamás hayan logrado los hombres. Con esto debemos entender que Aristóteles utiliza la palabra imitación en el sentido de recreación de la naturaleza y no de copia fiel. Además Aristóteles parte del binomio arte-poesía y plantea una dualidad entre ambas ideas; la poesía no es propiamente un arte, porque para los griegos un arte era un método, un sistema, un código de normas con que pensar o hacer algo; pero la poesía no lo es porque parte de la inspiración personal del artista.

El mito es el centro de la tragedia y la epopeya; el mito concebido como mimesis, como imitación de la actividad humana. Por ello, la tragedia era en Grecia la interpretación más autorizada del mito. Es necesario aclarar que Aristóteles utiliza "mito" para designar lo que comúnmente se ha traducido como "trama o argumento"; ya que indica que los mitos tradicionales proporcionan las tramas de las principales y más famosas tragedias.

Según Mircea Eliade en el siglo XX la palabra mito se utiliza en dos sentidos: en el sentido de ficción o de ilusión y en el de tradición sagrada, revelación primordial, modelo ejemplar. Esta aparente ambivalencia de a) mito significa todo lo que no puede existir en la realidad. b) mito es vida "en el sentido de proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia" (8), nos lleva al mis-

mo punto de valoración semántica porque de ambas posturas tiene necesidad el hombre para nutrirse y moldear su espíritu.

"El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo gracias a las hazañas de los seres sobre naturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución" (9).

Los mitos son universales; según Jung el mito es para la vida colectiva lo que los sueños son para la vida individual. De esta manera los mitos son sueños colectivos que no se creen sino se viven.

Por otra parte, es necesario recalcar que el mito esencial es el mito del origen del mundo. "A pesar de que los personajes de los mitos son en general Dioses y Seres Sobrenaturales, y los de los cuentos héroes o animales maravillosos, todos estos personajes tienen en común esto: no pertenecen al mundo cotidiano" (10). Es justamente aquí, donde se centra la tragedia, porque presenta el comportamiento del hombre en situaciones extremas de crisis, nunca en situaciones cotidianas. Por otra parte "los modos de conducta y las actividades profanas del hombre encuentran sus modelos en las gestas de los Seres Sobrenaturales" (11). Entonces los personajes de las tragedias griegas no son propiamente seres humanos, sino seres míticos, o seres que tienen un pie en lo humano y otro en lo sobrenatural. De ahí que sean tomados como ejemplo para advertir, para descubrir, las consecuencias que puede tener una acción cuando se rompe un orden (moira).

Aristóteles dice que el hombre será el punto de partida propio de las obras de arte, el tema central y propio de la poesía; el héroe trágico no ha de ser absolutamente bueno ni malo, su derrumbe ocurrirá por causa de alguna falta (hibris) o fragilidad de su carácter. Esta falta que se sitúa a mitad de camino entre la malicia y la mala suerte, no encierra en verdad malicia, sino una equivocación, un error, que el destino se encarga de castigar de manera inexorable. Esto da lugar a esa sacudida que mueve al espectador al temor y a la compasión (catársis).

Aunque El Arte Poética fue escrita casi cien años después del esplendor de la tragedia griega, Aristóteles explica la tragedia encerrándola en determinados límites; no obstante, como los lineamientos no son definitivos, se ha prestado a diversas y variadas interpretaciones. En realidad la primera preceptiva que conoce el mundo occidental es la poética de Horacio.

1.12 El Arte Poética de Horacio.

Es una epístola que escribió Quinto Horacio Flaco a los Pisones (padre y dos hijos), familia que pertenecía a la nueva generación de críticos y que estaba en contra de las arbitrariedades de Nerón. Quintiliano dio título a esta carta tan discutida en el sentido de si es en verdad un Arte Poética. Horacio al escribirla tomó en cuenta los preceptos contenidos en El Arte Poética de Aristóteles y comienza con la observación sobre la fantasía de los poetas que debe ser refrenada y corregida por la verosimilitud; así como la necesidad de tener orden, medida y cautela al escribir, porque de otro modo se incurre en excesos y

se pierde de vista la esencia de la poesía. "Toda obra de arte ha de tener por fundamento la simplicidad y la unidad" (12).

El Arte Poética de Horacio es todo un código de estética, una preceptiva aferrada a la lógica formal, donde el tratadista dice al creador cómo atreverse a su creación, lo que es y lo que no es lícito escribir. Con él, por primera vez, se dan leyes y normas a quienes desean acercarse a la creación de tragedias y comedias. "No basta que los poemas tengan belleza de estilo: es necesario también que sean patéticos y que lleven tras de sí el corazón del oyente" (13).

La Poética horaciana contiene una historia literaria de Grecia, ordenada con un criterio métrico e ideográfico clasificando a los autores según cánones determinados. Inicia con el uso que hace Homero, cantor de las gestas épicas, del hexámetro a quien se emparejó el pentámetro; posteriormente se originó de ello el dístico, llamado elegíaco porque era usado por poetas elegíacos con propósitos bélicos, eróticos o sentenciosos. Para Horacio, Homero nos enseñó en qué clase de versos habían de escribirse las hazañas de los reyes, la gloria de los capitanes y las horrendas guerras. Igual que Aristóteles, Horacio escoge la dramática como campo experimental de sus estudios estilísticos y técnicos. Sus preceptos rezan que no se busque en un drama el efecto final, que no se dé al coro una función diversa de la de un actor, que se aplauda la virtud, que sea deprecado el vicio y que la música acompañe a la dramática pero sometida a la palabra. Asimismo expone que "la tragedia no debe descender a chanzas viles" (14).

El asunto debe actuarse en escena; si es ya pasado se narra. "Lo que entra por el oído hace en los ánimos una impresión menos viva que lo que ven los ojos; empero, no sacarás a las tablas cuadros que no son para vistos sino que has de sustraer a las miradas aquello que es mejor se conozca por medio de una narración patética. Que Medea no despedace a sus hijos a vista del pueblo ... (15). Horacio, sin definir exactamente qué es tragedia, sí precisa los elementos necesarios para este género. Nos dice que Esquilo levantó el estrado sobre pequeños maderos y enseñó que debía hablarse en voz alta y usar coturnos para apoyarse. El Arte Poética de Horacio es la cristalización de un método de juicio estético, de vivaz dinámica, que centra y circunscribe la tragedia y es el fundamento de la estructura teatral latina. Este libro inspiró también, durante los siglos XVI y XVII, la creación de un gran número de poéticas como la de Menzini, la de Ronsard, la de Boileau. De esta Poética Goethe llegó a escribir "esta obra enigmática parece diversa a un lector y a otro, y a cada lector cada diez años".

Si comparamos las dos Poéticas (Aristóteles y Horacio) veremos que mientras el poeta latino escribe con libre desenvoltura, Aristóteles procede metódicamente; mientras Horacio exige que la fábula teatral tenga cinco actos, Aristóteles no se ocupa de este aspecto. Sin embargo, hay en realidad pocas divergencias entre los dos retóricos ya que coinciden en principios y en posiciones fundamentales. Nosotros vemos una sucesión, una continuidad, un tránsito entre las dos Poéticas; Aristóteles decía que el caso modélico era aquel en que un ser, por ímpetu intrínseco,

pasa de su estado de potencia al estado de acto, y ésta sería la sucesión entre las dos obras; mientras Aristóteles deja sus reflexiones como filósofo, Horacio escribe sus señalamientos como poeta.

Horacio es el crítico, el ensayista, el juez que dictamina por primera vez, sobre una obra trágica; es decir, limita la creación artística.

1.2 Jean Racine y la tragedia histórica.

En el Renacimiento las grandes corrientes literarias, principalmente en poesía, fluyen de Italia hacia Europa. En Francia el período clásico no alcanza plenitud sino un siglo después que en Italia, y posterior también que España. Desde luego que el teatro español está presente en la temática de la dramaturgia francesa: Corneille se inspira en obras del Siglo de Oro español y junto con Racine imprimen al teatro un impulso con el cual perfeccionan, si esto puede decirse, la estructura dramática con estrictos acatamientos a los preceptos horacianos. Tanto Corneille como Racine pintan de nuevo esas pasiones fuertes, avasalladoras, tomadas de la antigüedad greco-latina; casi podríamos decir que Racine se inicia en donde terminó la tragedia de Eurípides. Los hechos históricos de sus obras los toma Racine de Tácito y de Suetonio; pero la historia como tal la presenta menos abstracta. Racine cita a Tácito y a Virgilio como modelos y aunque se le acusa de ser demasiado académico y de que algunos de sus personajes no están tratados con verdad histórica, responde que no sabe

de nada o nadie que lo prohíba. Para esta afirmación Racine se apoya en El Arte Poética de Horacio: "un asunto común tratado ya por otros, lo puedes tratar tú también, y será como cosa tuya si lo hicieres sin trivialidad, sin andar a rastras del autor y sin que pusieres tu empeño, como un servil copista, en seguirlo palabra por palabra; sin meterte en un círculo estrecho del que no puedas salir como no sea vergonzosamente y violando las reglas del arte" (16).

Más que de los griegos, de los latinos Racine retoma la tragedia. Esto es porque para Racine el héroe trágico griego, ya se mencionó anteriormente, cegado por la pasión, por la culpa, enloquecido por los dioses, no piensa; no se detiene a meditar un momento ya que está dominado por sus impulsos; en cambio el héroe trágico latino, sí medita y trata de analizar los acontecimientos por graves que éstos sean. Sin embargo, Racine tiene una obra clara, concisa y en cambio una vida confusa, intrincada. Es decir, que para comprender su obra no es necesario saber, profundizar en su mundo existencial, porque éste no nos proporciona cómo nació en su ánimo, en su espíritu, ese rigor, esa medida y disciplina, ese sentido de la armonía que exige el Clasicismo como requisito volitivo para desarrollar la dramaturgia. Racine no proporciona en su devenir personal la base de la estricta medida que contiene su obra dramática. Racine "no fue apasionado y fatalista como sus amados antecesores los trágicos griegos" (17); su obra se desarrolla en la época de la Contrarreforma, es decir, en el tránsito del Renacimiento a la Ilustración y al Romanticismo.

Aludiendo, como es obligado, a Alfonso Sastre, tema central de esta tesis, vemos que es el caso opuesto de Racine porque no se puede entender la obra literaria de aquél sin conocer con profundidad, paso a paso, su vida.

Nadie logró en el siglo XVII el rigor, la pureza, el ajuste de elementos concentrados como lo hizo Racine. Él es el mejor fruto del pensamiento de Horacio, supo circunscribirse de manera natural dentro de los lineamientos del poeta latino. Sabemos que alrededor de 1675 fueron encontrados fragmentos de El Arte Poética de Aristóteles que Racine estaba traduciendo del griego.

El autor francés expone en sus tragedias el contraste: amor, envidia, y ambición como grandes pasiones en hombres y mujeres, al mismo tiempo expone fuerte y delicado el amor (Junia y Británico en Británico; Andrómaca en la tragedia del mismo nombre). Los criados de Racine no son sólo confidentes sino partícipes que en ocasiones desencadenan el desastre y desempeñan individualizado el papel del coro. (Recuérdese la nodriza de Fedra). Los criados en Eurípides sólo son una sombra para desahogarse, un espectro que acompaña a los personajes centrales, casi sin pronunciar palabra. En el teatro latino, en Séneca, los criados ya hablan, discurren y reprimen a sus amos y son desde luego más individuales. En el teatro de Racine el criado es el confidente perfecto, ya es casi un amigo íntimo, por lo tanto, alguien capaz de crear intrigas. En Racine entonces no hay nada ocioso, nada gratuito. Absolutamente todos los elementos son necesarios. Las escenas no pueden condensarse; alguien ya señaló que, cuando se levanta el telón en el drama de Racine, el problema de la

obra había empezado hacía mucho tiempo, entonces lo que ve el espectador es solamente el desenlace. Los antecedentes ya pasaron; de ahí su gran intensidad; narra solamente lo indispensable en forma concisa. La genialidad de Racine radica en la simplicidad, en la verdad que constituyeron sus tragedias. Revela con incomparable delicadeza, pero sin atenuantes, los más íntimos secretos del corazón humano. Dice Vossler que Racine tiene la facultad "excepcional para ennoblecer la vida terrena, las acciones prosaicas y prácticas del hombre, sus costumbres, sus modas, sus intereses políticos, sus impulsos y sentimientos naturales, en una palabra, toda su terrible vileza" (18). (Nerón en Británico). Y esta verosimilitud y autenticidad son siempre algo extraño a la poesía, al decir de los griegos, porque ésta demanda construcción y artificio.

Entre las consideraciones que podemos hacer de Racine "la más significativa es el poder que muestra para lograr el interés y la tensión dramáticos por los medios más sencillos posibles. Demostró que la acción violenta y la riqueza de incidentes no eran necesarios para atraer la atención del auditorio; que la emoción podía obtenerse concentrándose sobre la delicada descripción del movimiento interior; que la sugestión sutil podía desempeñar una función casi tan enérgica como la expresión briosa" (19). Para mejor comprender la esencia horaciana de la que hace uso Racine en sus tragedias, revisaremos una de sus obras más importantes: Británico.

1.21 Británico.

Tragedia de tema histórico romano, fue representada en París en 1669. En esta obra, Racine despoja a uno de los personajes más importantes, Nerón, de la conocida imagen de monstruo, de insensato, para convertirlo en un joven hombre, astuto, en busca de poder, presentado bajo actitudes todavía virtuosas. Recordemos que Suetonio señala que Nerón gobernó catorce años y murió cuando tenía treinta y dos. Poco a poco el joven Nerón empieza a revelar su índole cruel, la pasión de poder que lo acosa lo obliga a sacudirse de su madre Agripina y llega al matricidio. Justamente la tragedia de Británico consiste en la lucha por el poder entre Agripina y Nerón.

Agripina, la madre de Nerón, la emperatriz romana que ha impuesto a éste en el trono por encima de los derechos legítimos de su hijastro Británico, se ve alejada del emperador, porque la rechaza. Nerón ha raptado a Junia, prometida de Británico; con esta acción el joven emperador ha roto la promesa que hizo a su madre de que Junia sería la esposa de Británico. Éste reclama la forma en que Junia ha sido tratada y Agripina conmina a Británico para que juntos reclamen sus derechos ante Nerón. Burrus presenta a Nerón las quejas de Agripina, pero Nerón rechaza enfurecido a su viejo ayo. Nerón descubre a Narciso, su confidente, su naciente amor por Junia, al mismo tiempo manifiesta su temor por la venganza de Agripina.

Empezamos a contemplar la lucha de poderes cuando Agripina puede aliarse con Octavia, la esposa de Nerón, para conspirar

contra él. Británico ama verdaderamente a Junia y Nerón le pide que lo deje a solas con ella. Junia dice a Nerón que ella también ama a Británico. Esta declaración motiva los celos y la cólera de Nerón. El emperador obliga a Junia a que reciba a Británico en la misma cámara real para hacerle creer que no lo quiere y que en cambio ama a Nerón. Pero a pesar de todo esto, en la su tileza de la escena, Nerón advierte el gran amor que Junia siente por Británico y esto acrecienta sus celos. Decide así, enviar a Narciso para que siembre celos en Británico. Burrus advierte a Nerón el peligro de la ferocidad vengativa de Agripina. Nerón de clara que hará todo aún en contra de su madre para mantener su autoridad. Agripina se hace presente en los aposentos de su hijo reclamando verle; Burrus pretende disuadirla, pero Agripina manifiesta toda su furia al verse humillada porque Nerón la hace esperar. Así apreciamos en forma evidente el choque de autoridades y el que Agripina sea una reina que ha dejado de serlo. Británico, consecuentemente, no es más que un instrumento que usa Agripina en contra de su hijo.

Británico propone a Agripina una conspiración en contra de Nerón. Agripina le promete a Británico persuadir, asediar a Nerón hasta hacerse oír, pero aquél desconfía de Agripina, recella de crear esperanzas inútiles, hasta que Junia le confiesa que lo ama y que ha sido forzada por Nerón y que por lo tanto deben separarse.

La escena climática de la obra es cuando Británico, Nerón y Junia se enfrentan y Nerón ordena que Británico sea encarcelado. El emperador se niega a escuchar los consejos de Burrus. El

ayo lo ha llamado a la sensatez sin tener éxito.

Ya en este momento los personajes de Racine se nos han re-
velado totalmente, a través de su comportamiento. Nerón vive en-
tre dos fuerzas: Narciso, que es una especie de conciencia negra,
desenfreno y ambición de Nerón, y Burrus que es la conciencia
justa y la sensatez; por medio de su vejez representa las tenden-
cias reflexivas de Nerón; es la experiencia, la imposibilidad
del arrebató, es casi el padre espiritual de Nerón.

Varias premisas de El Arte Poética de Horacio son eviden-
tes: "No sacarás a las tablas, cuadros que no son para ser vis-
tos sino que has de sustraer a las miradas aquello que es mejor
se conozca por medio de una narración poética" (20). El envenena-
miento que destruye a Británico es narrado por Burrus, no hay
personajes secundarios, sino que maneja el peso estricto de lo
necesario.

Cada carácter tiene un contenido, veamos: Nerón es la en-
carnación de la voracidad, del instinto de posesión, él quiere
mandar y poseer todo, al mismo tiempo siente una terrible envidi-
a hacia Británico porque es bello, es joven y tiene lo que él
no tiene: la pureza, y esto es lo que más le envidia; no ama a
Junia sólo quiere arrebatársela a Británico. Nerón es un hombre
constante en su inestabilidad, así lo comprueba el hecho de que
según sea la confrontación con Narciso, con Burrus o con Agripi-
na, manifiesta los respectivos cambios. Esta inestabilidad es po-
sible sólo por el hecho del cargo que ocupa en la escala social.
Pareciera más bien un adolescente en el momento de transición,

en el momento de ceder el paso a la juventud.

Nerón es un joven caprichoso al cual le ha sido regalado un trono. Narciso es más fuerte que Nerón porque el joven emperador no tiene voluntad. Narciso no tiene los vínculos afectivos que sí tiene aquél; tal vez Narciso es el Yago de este Otelo, es negativo y siempre está cerca de Nerón.

En Racine el coro griego, como ya se había mencionado, se reduce a una o a dos voces solamente; en esta tragedia el coro es Albina, la confidente de Agripina.

Agripina une la soberbia de su cargo de emperatriz con la actitud de madre posesiva y autoritaria. Ella representa la lucha generacional hijo contra madre. Agripina desea seguir gobernando a través de su hijo. Es más emperatriz que madre. Británico encarna el sentido común, y la sumisión. No se cree con derecho al trono aunque Agripina trata de hacerle creer que sí lo tiene. Su amor por Junia no es muy decidido y se le alimenta con pequeñas raciones de ambición. Junia y Británico son los representantes de la sumisión ante el César. El acatar las ideas sin preferir la más mínima protesta. En la fábula de Británico no aparece nada sobrehumano o mítico; los personajes no son "superiores" son humanos. Racine no tiene la idealización mítica de la tragedia grecolatina, sino la actitud humanista del Renacimiento. En el hombre reside la capacidad de salvarse o de sucumbir. No hay lamentaciones como las hay en el teatro griego; no hay descansos, la tensión es creciente. Racine afirma la verosimilitud de los personajes, que pedía Horacio, porque, en este ca

so, se apegan a la historia, se apegan a la realidad; él como creador ha seguido la preceptiva horaciana. La nueva significación de este gran dramaturgo francés es el examen de caracteres a la luz de la psicología actual. Racine constriñe sus personajes a una humanidad actual y eterna; casi podríamos considerarlo, después de Eurípides, el primer trágico moderno. Su Nerón es el estudio del monstruo naciente, todavía joven, ligero, caprichoso, relacionado con lo que es un amor contrariado; pero es también el estudio de la apasionada ambición de Agripina. Son ellos dos los héroes del drama y no el joven Británico.

De Racine, Alfonso Sastre tomará elementos como el respeto a la preceptiva horaciana y la inclinación a los temas de las tragedias que contienen mitos griegos. (La Tebaida, Ifigenia, Andrómaca). Toma también la humanización de los personajes y la revelación de los mismos en su comportamiento en escena.

1.3 Federico Nietzsche. El Origen de la tragedia.

En Federico Nietzsche (1844-1900) hay una etapa donde su principal interés se inclinó hacia la cultura helénica; por esta razón en 1872 aparece El Origen de la tragedia o Helenidad y Pessimismo. Nietzsche se encontraba inmerso en la reflexión del pensamiento de los presocráticos y la universalidad del problema de la tragedia griega. Una vez más, el mundo griego, el eterno y siempre presente mundo griego, es objeto de estudio, de creación y de preceptivas. En este libro Nietzsche nos presenta la idea de una nueva determinación de los valores humanos; su moral quiere ser una moral más allá del bien y del mal, impuestos por la mo-

ral burguesa de su momento; una moral basada en una completa transmutación de los valores. El principio de esta nueva doctrina es la intensificación de la fuerza vital, de la felicidad humana, de la exaltación dionisíaca. El tipo de cultura creado por la filosofía socrática persiste hasta la llamada Edad Moderna, así como el intento de liberación y, por lo mismo, el retorno a la concepción primitiva se realiza en el Fausto de Goethe, en la música de Wagner, la crítica de Kant y la filosofía de la voluntad de Shopenhauer.

El arte, dice Nietzsche, está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisíaco; las dos fuerzas artísticas tan diferentes entre sí, caminan parejas, la mayoría de las veces en una guerra declarada; hasta que en el acoplamiento engendran lo que conocemos por tragedia antigua. Con el término "apolíneo" se designa la contemplación estética de un mundo imaginado y soñado, de un mundo de hermoso aspecto como liberación del devenir cotidiano. En el mundo de Dionisos, en cambio, el devenir es comprendido como voluptuosidad furiosa del creador, que al mismo tiempo siente el frenesí del destructor. Para resumir, podríamos decir que lo apolíneo es el ensueño, lo dionisíaco es la embriaguez, sin embargo, los griegos descubrieron que la conciencia apolínea no era más que un velo que ocultaba el mundo dionisíaco. Por otra parte, la canción popular opuesta a la epopeya es la mezcla de lo apolíneo con lo dionisíaco. Nietzsche se pregunta, respecto a la creación, porqué los griegos tuvieron la necesidad de que naciera la tragedia; y a esta pregunta sigue otra de índole existencial: ¿Hay una inclinación intelectual a la dureza, al horror,

al mal, a la certidumbre de la existencia, producida por la exuberancia de la salud, por un exceso de vida? La respuesta puede ser encontrada en la investigación profunda y minuciosa del mito trágico. El origen del mito trágico explica, traduce, la dualidad agónica de la existencia, el contraste extremo entre apariencia y realidad. La creadora embriaguez dionisíaca convierte el sufrimiento en la visión de la belleza; mientras que con el sentimiento apolíneo de la existencia, el griego pretende y busca dominar la propia voluntad de lo monstruoso para erigir un altar a la belleza. La tragedia es, sin embargo, un sentimiento dionisíaco cuyos elementos propiamente dichos están representados por los sátiros, imágenes del hombre ebrio por la cercanía del Dios, pero al mismo tiempo imagen denigrada del mismo. Para Nietzsche este ser dionisíaco se encuentra más cerca de la naturaleza esencial humana que el hombre apolíneo. La embriaguez del estado dionisíaco, aboliendo las trabas y los límites ordinarios de la existencia, impuestos por la sociedad, produce un momento letárgico, momento en el cual se desvanece todo recuerdo personal del pasado. Entre el mundo de la realidad dionisíaca y el de la realidad diaria se abre ese abismo del olvido que los separa al uno del otro.

Es una indiscutible tradición que la tragedia griega, en su forma más antigua, tenía por único tema objetivo presentar los sufrimientos de Dionisos; asimismo, durante el más largo período de su existencia, el único héroe de la escena fue precisamente este Dios. El único ser verdaderamente real, Dionisos, aparece en una pluralidad de figuras bajo la máscara de un héroe de

combate y que se encuentra al mismo tiempo enlazado con los restos de la voluntad particular. Se ha dicho que en sus orígenes la tragedia era solamente un coro; Schiller dijo que el coro es una muralla viva de que se rodea la tragedia a fin de preservarse de toda mezcla, de separarse del mundo real y de salvaguardar su dominio ideal y su libertad poética. Con el tiempo al coro di tirámico le incumbe llevar el espíritu de los oyentes a un estado de exaltación dionisíaca de manera que cuando aparece en escena el héroe trágico el espectador ve una imagen de visión nacida de su propio éxtasis.

La ley del socratismo estético es que todo debe ser inteligible para poder ser bello. Nace con Sócrates el hombre teórico, penetrando en el organismo de la tragedia mina sus bases rechazando el elemento dionisíaco, porque sólo cree en la capacidad del intelecto. Las innovaciones decisivas de Nietzsche en este libro son: la comprensión del fenómeno dionisíaco entre los griegos, contra el mito de éstos como pueblo feliz de equilibrada juventud. Por otra parte, también expone Nietzsche, la interpretación por la cual Sócrates es considerado como un instrumento de la disolución griega y dibujado por primera vez como filósofo decadente. Se presenta también, como base de la obra, el principio de la "afirmación suprema", que acepta cuanto existe sin distinción de índole moral, que dice siempre "sí" a la vida con orgullo y con alegría. Esto explica, de alguna manera, la hostilidad, el rechazo, a toda cultura que quiera la "racionalidad a toda costa", al famosísimo "conócete a ti mismo", así como

la aversión tácita al cristianismo que relega todo arte a una función secundaria, en obsequio a la moral.

Nietzsche es un romántico que rescata y reclama un elemento que habfa sido olvidado por el teatro occidental, el elemento que nos comunica con las fuerzas de la naturaleza de las cuales ignoramos el origen: el elemento dionisfaco. Lo que más tarde Nietzsche reprobarfa de su propio libro fue el haber contaminado el problema estético del mundo griego, poniéndolo en relación directa con el arte alemán moderno y especialmente con la música de Wagner; inclusive Nietzsche habfa llegado a pensar que la ópera podía sustituir a la tragedia. Podemos afirmar que por su rechazo a la premisa de que el hombre sólo puede penetrar la realidad mediante sus recursos racionales, Nietzsche es el precursor de Antonin Artaud.

Si para Nietzsche es el ser dionisfaco el que está más cerca de la naturaleza humana, Alfonso Sastre parte de aquí para que, por medio del teatro, el hombre recobre lo más valioso que posee en la vida: su libertad. Mediante la aceptación del elemento dionisfaco el público tendrá la visión de una nueva vida y olvidará su pasado inmediato, aunque sea en forma momentánea. Sastre, como Nietzsche, rechaza enérgicamente "los valores" que impone la burguesía de cada siglo y de cada país.

1.4 Friedrich von Schiller. La tragedia romántica.

Toda época literaria, toda etapa artística y cultural, además de responder a una situación histórico-social, vuelve sus

sus ojos a lo que se ha dado en llamar "preceptivas literarias". La "Dramaturgia de Hamburgo", publicada por Gotthold Ephraim Lessing en 1769, contenía una serie de ensayos colectivos que sostenían las ideas del ambicioso teatro joven alemán. Este compendio daba las bases a los dramaturgos para la creación de un teatro nacional. Dice el propio Lessing "la única cosa que nunca podemos perdonar en un poeta trágico es la frialdad; si excita nuestro interés no importa lo que haga con las mezquinas reglas mecánicas". El teatro en el Romanticismo se precisa más en estereotipos que en reales personajes. El villano, por ejemplo, procede con una crueldad digna de un castigo dantesco. El galán parece tener todos los atributos de acuerdo a una masculinidad establecida. La valentía, el heroísmo, la sinceridad, la dignidad, el aplomo no tienen ningún tipo de ambigüedad en su personalidad, sino por el contrario posee como proyección la templanza de lo definitivo. Los amantes son, en casi todos los casos, personajes víctimas más que victimarios. Bástenos mencionar La novia de Messina, Wallenstein, de Schiller. Los amantes deambulan en un medio en que la circunstancia adversa y arbitraria les impide consumar su amor. No es su enemigo la culpabilidad de sus propios actos sino la adversidad y el azar; esto los introduce en una maraña de sucesos que, muchos de ellos, estriban en el absoluto de la incoherencia, de lo inverosímil. Finalmente se destruye la unión amorosa que, exactamente en esta escisión emotiva, demuestra la grandeza de sus vivencias pasionales y queda sublimado el sentimiento privilegiado del amor en su propia frustración. Por

supuesto amor al prójimo, a la humanidad, a la mujer, son determinantes del Romanticismo.

En el teatro romántico se produce tanto tragedia poética como melodrama, teatro como medio para excitar sentimientos de tipo patriótico y también teatro que presente un caudal de magia imaginativa. Por otra parte, de la misma manera como el Romanticismo es una revolución, la tragedia romántica también lo es, porque va en contra de lo establecido, porque tiene una fuerte inclinación, un gusto fervoroso por la Edad Media, cristiana y caballeresca; porque opuso a los elementos extranjeros, el nacionalismo; a la mitología, la historia y a la ironía, la emoción. Por ejemplo "en toda obra de Schiller pesa un sentimiento de la justicia trascendental, bíblico, que se mezcla con el impulso de rebeldía contra la ley humana, imperfecta, injusta" (21).

En la tragedia romántica las actitudes de los personajes como la melancolía, la desesperación y el suicidio surgen por el impacto tremendo entre la realidad hondamente vivida y el ideal ardientemente soñado. Ifigenia en Táuride de Goethe muestra nuevamente al hombre como forjador de su propio destino. Quizá aunque la fuente haya sido Eurípides, es Shakespeare el que finalmente le dio a Goethe la solución renacentista. "En Goethe aparece encarnado en una mujer, el símbolo de la más pura humanidad, capaz de curar el padecimiento del alma con su sola presencia. La sacerdotisa de Diana obtiene el perdón y el renunciamento, apacigua toda tormenta del alma, y, en una acción puramente interior, afirma el poder del ser humano para dirigir su destino a través de los más elevados ideales" (22).

Así como en el Renacimiento, también en el Romanticismo, es el hombre la medida y centro de todas las cosas. Si hay dioses es sólo el Dios de los cristianos que, en lugar de enloquecer, cegar o culpar al hombre, lo ayuda a ennoblecer sus sentimientos. Entonces la tragedia romántica es nuevamente el encuentro de las pasiones humanas dentro de un contexto social, pero el interés quedará centrado en la rebelión del individuo frente al grupo. Es la oposición de la unidad frente a la colectividad. Se trata así de enarbolar una nueva bandera, la bandera del subjetivismo. La tragedia romántica contiene la esencia de la rebelión, de la unidad contra la pluralidad. Es la tragedia que muestra las circunstancias desoladas, en las cuales se encuentra el individuo que está solo, y en estas condiciones busca el bienestar de la colectividad, en ocasiones a costa de su propio sacrificio. Él está consciente de que debe rescatar, a como dé lugar, la libertad del hombre; libertad que, según Rousseau, sólo era posible sin la contaminación de la sociedad, sólo era factible con la relación directa, estrecha con la madre naturaleza.

Pero unido a todo lo que se ha dicho hasta aquí sobre la tragedia romántica, es imposible dejar de mencionar una figura de la literatura alemana que merece casi un comentario por separado: George Büchner. Este joven autor dramático presentó a los veinticuatro años de edad, en el año de 1835, La muerte de Dantón, obra que es decisiva en la historia del teatro mundial. Büchner pone en boca de su personaje Dantón la imposibilidad de cargar toda la culpabilidad existencial en Dios, porque Dios no existe. Entonces "el ateo trágico está en vías de concebir una

nada peor aún que la divinidad, una nada responsable, una especie de Dios al revés cuya creación es la escoria" (23). De esta manera, lo que concebíamos como tragedia ha girado en un ángulo de ciento ochenta grados, porque Büchner es el creador de la estructura en bloque; de él la tomará posteriormente Bertolt Brecht. En esta tragedia cada toma es un bloque que se convierte en escenas temáticas. En 1836, sólo dos años después, Büchner escribe Woyzech y con esta tragedia se da un gran paso para llegar a lo que hoy conocemos como tragedia moderna y que veremos más adelante. Büchner se suicidó a los veintiseis años, muere en el mismo año que Goethe, en 1837. Si no hubiera existido Büchner, no podríamos hablar hoy del Expresionismo porque hizo dramas históricos pero no en el estilo clásico de Racine; para Büchner el drama histórico "era un instrumento literario para la descripción de la verdad de los acontecimientos pasados" (24). Otra figura ligada a Büchner y que también tiene influencia en la obra sastreana es Friedrich von Schiller, romántico alemán cuyos dramas Sastre conoce y reconoce como significativos.

Schiller (1759-1805) es un espontáneo autor dramático que manifiesta su evolución creadora en forma diferente a la de Goethe. Goethe revela su crecimiento como autor teatral, por la comprensión de todo aquello que atañe al individuo; Schiller se manifiesta "por la exhibición del contraste de fuerzas polarizadas a las que da voz con diálogo magistral. Por ello, de los dos, Schiller es mucho mejor dramaturgo y, en verdad, su visión del mundo es esencialmente dramática y dialéctica" (25). Schiller perteneció al Sturm-und-drang, asociación juvenil literaria que

algunos han traducido como ímpetu y ataque, y otros como tormenta e impulso. De dicha asociación Schiller recogió primero la fantasía, la ilusión que puede encerrar una leyenda, casi en la mente infantil, y crea de esta forma su personaje de Karl von Moore, héroe central de Los Bandidos (1781). Schiller centra en él la esencia de un Robin Hood que en el Romanticismo encaja bien, porque este personaje olvida casi su felicidad personal por el bienestar del "grupo". Pero aunque Los Bandidos es una especie de protesta contra la sociedad de su tiempo, Karl, el héroe, hace caer bajo su espada vengadora tanto a culpables como a inocentes. Entonces se declara incapaz de realizar la misión que se ha impuesto y se suicida. Sin embargo, es revelador que entre la juventud alemana de su tiempo esta obra despertó el deseo de vivir como bandidos, como protesta contra los atropellos que cometía la colectividad privilegiada.

Don Carlos (1781) es una de sus obras mejor acogidas; el héroe aquí está dominado por la pasión, no sólo la amorosa sino también la patriótica. Schiller inicia en esta tragedia la explotación de temas históricos en su teatro, que después continuará y reiterará en obras posteriores, aunque en ocasiones la realidad histórica no coincide con la realidad dramática.

Posteriormente escribió dos obras cuyo tema contiene la fábula que ya señalamos, los amantes que no pueden realizar su amor y mueren, elementos necesarios en la tragedia romántica; estas obras son Fiesko (1783) e Intriga y amor (1784).

Schiller elegía deliberadamente personajes pertenecientes a la historia ya que de esta forma su teatro encontraba una profunda significación didáctica; tal es el caso de Marfa Estuardo (1800) y La doncella de Orleáns (1801).

La novia de Messina (1803) es una tragedia con raigambre en el mundo griego; donde Schiller introduce un personaje que existía en la tragedia antigua: el coro. El propio Schiller declaró que: "el coro debía y podía ser una concepción general representada por un cuerpo palpable que apelaba a los sentimientos con una imponente grandeza". El coro toma parte en la acción y ya no representa el estado de ánimo de los espectadores, sino que tiene ahora un lugar independiente. Schiller intenta aquí el incesto pero el Romanticismo no le permite penetrar ni desarrollar un conflicto de esta naturaleza en la forma que lo presentó el teatro griego.

Finalmente, en 1804, Schiller escribió su última obra: Guillermo Tell y una vez más selecciona un personaje de resonancia popular.

De la llamada tragedia romántica Alfonso Sastre recoge ciertos rasgos: los temas que exaltan la pluralidad, como su tragedia Tierra Roja y los personajes que tienen una imagen, una trascendencia popular como Guillermo Tell. Debemos observar con detenimiento que para nuestro dramaturgo el Romanticismo "no es una actitud revolucionaria (en momentos es muy reaccionaria) sino un movimiento "asocial" de rebeldía, protestatario y utópico (...) cuya presencia permite escribir legítimamente en la prime-

ra línea de un célebre documento del XIX: un espectro recorre Europa: se llama Comunismo" (26). Por lo tanto Sastre habla y acepta el Romanticismo en cuanto a historia de la literatura, en cuanto a precedente de algo que posteriormente se convertirá en conciencia social. Es decir, que para Sastre, Schiller -como romántico- inicia el período dialéctico que históricamente llevará a un cambio rotundo, a una revolución. En el siguiente apartado analizaremos, de Schiller, Guillermo Tell para aclarar posteriormente, porqué esa temática debía recogerla Sastre como lo hizo.

1.41 Guillermo Tell.

Tiene este drama cinco actos y fue estrenado en 1804. El argumento sigue la leyenda tradicional: Los cantones suizos se unen en contra del procurador Gessler, que es un déspota. En la plaza de Altdorf se ha hecho colgar el sombrero ducal en lo alto de una pértiga, todos los suizos deben inclinarse ante él. Guillermo Tell, ante tal disposición, se echa a refr y Gessler lo acusa de ser un espíritu rebelde. En castigo Tell debe lanzar una flecha contra una manzana colocada sobre la cabeza de su propio hijo. Tell cumple la cruel orden la manzana cae, pero un odio mortal contra Gessler brota en su corazón desde el momento que recibe la insensata disposición. Cuando Gessler felicita a Tell por su habilidad con la ballesta, Tell confiesa que guardaba otra flecha que hubiera sido para el procurador, en caso de que su hijo hubiese resultado muerto. De esta suerte Tell es hecho prisionero y conducido a bordo de una nave, pero se escapa durante una tempestad y lleva consigo el irrefrenable deseo de venganza. Fi

nalmente Tell mata a Gessler; esta muerte es la señal de rebelión, y Guillermo Tell se convierte así en el libertador de la patria. Las dos acciones independientes: el juramento de los cantones y el drama íntimo de Tell quedan unidos por Schiller al final del drama. Esta obra es, desde luego, el conflicto del individuo contra la sociedad y la nación en lucha por su propia independencia, rasgos propios del Romanticismo que se prolongaron hasta los albores del siglo XIX; en última instancia la tesis fundamental de la obra es la libertad, que en la figura de Guillermo Tell cobra dimensiones trascendentales. No es Tell el delirio y la pasión de la adolescencia, es el hombre maduro, padre de familia, que también es capaz de solidarizarse con su pueblo, olvidando su propia seguridad. Siendo un hombre sencillo y apolítico se verá ligado como figura prominente al momento histórico más importante: la independencia. Este drama, si quiere ser considerado como tragedia, no tendrá un final adverso para el héroe sino para su perseguidor. Pero el orden establecido ha quedado roto, porque el destino o moira que ha marcado el sendero de Tell se ha ido desarrollando de acuerdo a las condiciones sociales, históricas y políticas. Por otra parte, la naturaleza, como corresponde a este movimiento literario, está presente en esplendor selvático, acompaña las pasiones y las decisiones de los personajes. Tell, hombre de nobles sentimientos, ayuda al perseguido Baumgarten para que huya, no obstante que la tempestad favorece a sus perseguidores. Por su parte, Bertha y Rudenz encuentran el amor, porque ambos han coincidido en sus ideas de justicia y de liberación; es ella quien casi obliga a Rudenz a transformar

sus ideales; el amor entonces les ha descubierto su verdad ideológica. Por ello, no es extraño observar que los primeros parlamentos básicos para entablar la lucha por la libertad están en los labios de dos mujeres: Gertrudis y Bertha.

Guillermo Tell es la representación de la conciencia nacional; el símbolo de la manzana que siempre se ha traducido como una totalidad dada su forma esférica o casi esférica, en el mito de Guillermo Tell ella acompaña a la justicia y está desprovista del matiz de la discordia. Es más bien la unión, la unidad contra el opresor Gessler que siempre hace sentir a los suizos su estado de servidumbre. Es la manzana, como símbolo de deseos terrenales, la fruta que deberá ser partida en dos, para que aparezca destruida la opresión y dé paso a la nueva vida, al nuevo orden de que se ha hecho mención. Esta tragedia presenta varios conflictos, a diferencia de la tragedia griega que tenía uno solo, básico y fundamental. Esto es uno de los primeros indicios del camino que irá tomando con el devenir del tiempo, el género trágico, porque aunque Shakespeare ya lo había hecho en Romeo y Julieta, por ejemplo, al presentar tres conflictos, será después del Romanticismo, en el Realismo, cuando plenamente se presenten varios conflictos dentro de una sola tragedia.

Alfonso Sastre escribió Guillermo Tell tiene los ojos tristes señalando cómo con un final diferente al que le dio Schiller el drama español se convierte en una verdadera tragedia.

1.5 La tragedia de la revolución industrial. Henrik Ibsen.

Ya hemos visto en páginas anteriores que la tragedia antigua, igual que la tragedia renacentista y la romántica, tratan el espíritu universal del hombre, con el contexto de sus respectivas características histórico-sociales. La tragedia de la Revolución Industrial, la tragedia moderna, como primera diferencia, en relación con las anteriores, va directamente al individuo; presenta al hombre como hacedor, en forma particular y en conjunto, de sus propias circunstancias. Las raíces de la tragedia moderna están en la necesidad del ser humano de conocerse a sí mismo al establecer, en forma clara y precisa, su relación con el medio social histórico que está viviendo.

La tragedia de la Revolución Industrial vendría a ser la pieza, forma dramática que se caracteriza por una toma de conciencia en uno o varios de los personajes. Las piezas son escritas en este marco histórico para prevenir, para advertir y para tratar de evitar las consecuencias negativas provocadas por el desconcierto de los convencionalismos sociales, de la dictadura, es decir, de la falta absoluta de libertad. La pieza utiliza como tema esencial la comunicación humana, aunque para su manejo, dentro de la obra de arte particular, ésta tenga que ser desintegrada y expuesta en sus manifestaciones más crueles y peyorativas: por ejemplo, la incomunicación, la relación rota del individuo con su medio, la búsqueda de identidad, la necesidad de comprensión, etc. En la pieza, el pasado es inoperante y por lo tanto el individuo se abstiene de recordarlo, en una gran parte de los casos. (Excepcionalmente, Nora, en Casa de Muñecas, no sigue

esta afirmación, ella recuerda su infancia y su relación con su padre). Los personajes de la pieza son inteligentes, a diferencia de los personajes de melodrama; en la pieza aquéllos no se dejan vencer, no están ciegos, no están aniquilados por la pasión. La inteligencia es un don que todos tenemos, pero es destruido por la sociedad; es decir, la sociedad castra al personaje. Tenemos aquí uno de los principios fundamentales de la antigua tragedia clásica: la lucha del individuo contra el medio social. La tragedia de la Revolución Industrial, o pieza, es un género subversivo y esto la hace diferente de la clásica, porque aquí los personajes razonan, se informan, se cuestionan y como no creen en la inexorabilidad de las corrientes sentimentales llegan a la parte fundamental: una toma de conciencia de la situación en que se hallan. En la tragedia moderna, en la que se hacen visibles los estudios de Freud, no hay hibris, en el sentido de la tragedia griega; el personaje no registra ni para él ni para los demás un sentimiento de culpa que vaya más allá de su responsabilidad. En cambio hay una forma peculiar de anagnórisis que amplía su campo de reconocimiento del momento histórico, de la condición social, de las limitaciones a las cuales se enfrenta; además se refleja la capacidad del individuo para afrontar o disolver el problema en que está inscrito a costa de lo que sea. La toma de conciencia puede ser positiva o negativa, entendiendo lo positivo y lo negativo como aquéllo que niega o afirma la dignidad humana, por ejemplo, toma de conciencia positiva tiene Nora en Casa de Muñecas; toma de conciencia negativa tienen Hedda Gabler y la Señorita Julia. Todos los temas de la pieza son de

carácter social; la pieza es densa, es grave, de ritmo pausado porque el proceso de reconocimiento del personaje en relación con su medio tiene lugar desde que se inicia la obra. La pieza presenta entonces un conflicto que es plenamente actual: el hombre que estuvo en lucha contra los dioses, el hombre que estuvo en contra de sí mismo, ahora es presentado en lucha contra la so ciedad, pero en forma individual.

Dos ejemplos magistrales de autores trágicos modernos son Henrik Ibsen y August Strindberg. "Un rasgo esencial en los personajes de Ibsen y Chéjov es que cada uno de ellos sobrelleva y transmite un sentimiento de fatalidad que trasciende su propio destino. Como es la cultura en su totalidad la que se halla condenada, ambos son, en el sentido más amplio de la expresión, autores sociales. Sus criaturas tipifican una civilización y una época" (27).

Ahora bien, ¿a qué corriente literaria pertenece la pieza? o mejor dicho ¿en qué momento literario proliferan las piezas? Creemos que en el Realismo (con Ibsen principalmente), y en el Naturalismo (en la primera etapa de Strindberg). Porque es la vida cotidiana la materia de los contenidos teatrales. "El diálogo, en este tipo de teatro, se limita a una serie de evocaciones que nos hacen recordar que la gente de casa habla un idio ma también casero" (28). Ya se sabe que hablamos siempre de teatro moderno después de Ibsen, pero según dicen los críticos "el mejor teatro de la época de Ibsen fue anti-lfrico y anti-elocuen te, pero no anti-dramático" (29).

La cotidianidad es la vida, es el último y el único límite; el Realismo y el Naturalismo son dos corrientes cercanas, entrelazadas por su cronología y por su enfoque de la realidad. El Realismo empieza con la formación y auge definitivo de la clase burguesa; el Naturalismo es una etapa posterior y más avanzada que el Realismo. "El Naturalismo prolonga el Realismo, lo afirma, lo exagera" (30). Ambos movimientos se inician como escuelas con la crítica despiadada de las nuevas formas de vida, de la degradación y degeneración de los valores tradicionales (amor, heroísmo, piedad). Éstos, se dice, son suplantados por el poder del dinero, que se convierte en factor determinante y causa eficaz de todo lo que el hombre anhela. El dinero penetra y corrompe todo aquello que antes valoraba la sociedad. El Realismo concentra su interés en el individuo para llegar al medio social: lo primero es el ser humano y por lo tanto el personaje literario. El Naturalismo llega a la creación del personaje a través de la creación del ambiente. Los naturalistas presentan al hombre en su totalidad como individuo y como ente social. Consideran que el hombre normal es el hombre social; no hay vida, no hay naturaleza, no hay realidad que formen unidad por separado; lo que hay es vida social.

Por eso la pieza, vista como tragedia moderna, aparece dentro del Realismo y dentro del Naturalismo. Pasemos ahora a ver a Ibsen y a Strindberg y analicemos dos obras de cada uno, para señalar qué es lo que toma Alfonso Sastre de estos dos magistrales dramaturgos.

Henrik Ibsen (1828-1906). Hablar de este dramaturgo es hablar de la lucha del individuo contra la sociedad. "Atraen a Ibsen el heroísmo y el ensueño, determinando tal vez esta atracción vagas reminiscencias ancestrales; le atrae el amor intenso, el amor que se sale de las vulgares afecciones, y le atrae, en fin, la redención del género humano" (31). Pero lo que más atrae a Ibsen es el tema de la libertad. Si alguna filosofía tiene su teatro es aprender a sentir y a vivir la libertad.

Ibsen se inicia en la literatura con Catilina (1850) tragedia en tres actos. Aquí el protagonista oscila en el maniqués no representado por dos mujeres. Pero como la corriente literaria a la que pertenece Ibsen es el Realismo, el personaje sucumbe y no se sublima por el amor idealizado. En 1858 escribe Los querreros de Helgeland y en 1862 La comedia del amor.

En 1877 escribió Las columnas de la sociedad; como en muchas de sus obras Ibsen critica aquí la hipocresía social de la clase burguesa, pero, como siempre en su teatro, lo más importante es la toma de conciencia que vive su personaje central. Bernik, en este caso, rodeado de lujos y admirado por necios orgullosos, no vive en paz consigo mismo. Debe llegar a enfrentar la verdad, a aceptar su culpa, consciente de que aquella es la verdadera riqueza y no la material. En una gran parte de sus obras Ibsen corta en el clímax (la toma de conciencia de Bernik). No llega a la catástris porque quiere que el lector, el espectador, se vaya culpabilizado a su casa; que se encuentre cómplice y no liberado, no purificado.

En 1879 aparece Casa de Muñecas, una de sus piezas más famosas. El tema es la búsqueda de identidad: Nora, es el personaje central, se encuentra dolorosamente a sí misma y toma conciencia de que sus antagonistas, a los que tiene que enfrentarse, son la sociedad burguesa, su marido y Krogstad. La falta de identidad es un producto social, porque la sociedad quiere seres sometidos, no seres con identidad propia y definida. Nora toma su decisión pagando por ella con el precio de la marginación y el abandono de sus hijos. Aunque la marginación sea una forma de liberación, en Casa de Muñecas "realmente lo que perseguía Ibsen era la igualdad de derechos entre la mujer y el hombre, a fin de que ella revele su personalidad y tenga conciencia de su significación; sin abogar por el divorcio, como se ha argüido ni menos todavía desfeminizando al bello sexo o sexo débil, porque lo quiere todo lo bello que sea posible, aunque no tan débil en el orden espiritual e intelectual" (32).

En 1882 Ibsen escribió Un enemigo del pueblo; es ésta una pieza, en relación a Casa de Muñecas y Espectros, de mucha menor intensidad porque la toma de conciencia que se realiza en el personaje no es tan trascendental. Sin embargo, aún en ese caso materialista, la figura del protagonista Stockmann, se yergue por encima de la mediocridad. Resulta interesante resaltar que, en esta obra, nuevamente, Ibsen ha cortado en el clímax, en la toma de conciencia.

El teatro de Ibsen pretende cultivar los sentidos porque esto es cultivar la inteligencia; porque la sensibilidad como la idea viven en el cerebro. A través de Nora, de Elena Alvin,

de Stockmann, el público deberá asimilar que la razón es un tormento, pero que es infinitamente más lamentable evitar el dolor de las grandes verdades; sólo hay pues dos caminos: el aislamiento, la marginación o el sacrificio.

Ésta es la línea que Alfonso Sastre toma de Ibsen; atormentará a su público para hacerlo que tome conciencia, pero, consecuentemente, ésta será la causa de su poco éxito con el público burgués. Sastre, como Ibsen, censura siempre a esa sociedad que cambió los valores espirituales, los llamados valores absolutos, por el valor mercantilista del dinero.

1.51 Espectros.

Esta obra escrita en 1881, inicia planteando las malas relaciones entre el personaje Engstrand y su hija Regina. Desde las primeras escenas sabemos que Regina no es hija de Engstrand, sino del desaparecido capitán Alvin; hay además una insinuación, por parte de Regina, del incesto fraterno ya que ésta se interesa por Oswald Alvin. Poco a poco descubrimos el carácter de estos dos personajes: Regina es pretensiosa y Engstrand es codicioso. Es necesario aclarar que las cosas no se dicen, se dan por acción. Elena Alvin contempla horrorizada la atracción física y moral de los dos hermanos que ignoran su vínculo sanguíneo; Oswald dice a su madre que pronto perderá la razón y quisiera morir antes que su mente sea presa de la locura. Haciendo a un lado el tema de la sífilis y su imposible curación en aquellos años, no cabe duda que el tema principal de esta obra es la he-

rencia de los errores de los padres que caen sobre los hijos; en este caso el aspecto más relevante es el de la herencia psicológica. Oswaldo paga el que su madre se haya casado sin amor, por intereses económicos, que no se haya rebelado a la traición y, finalmente, que Elena haya creado una mentira existencial para Manders, para él mismo y para el mundo entero.

El orden que exige la tragedia griega, el error, el castigo y el nuevo orden, están presentes. La vida vana, podrida que llevaron los Alvin se purifica con el fuego que consume el orfanato y el sol, no del amanecer, sino el de la noche noruega, que marca la nueva vida que se inicia.

Espectros en cierta medida conlleva en su argumento el desprecio al disimulo, a la capitulación y el deber inevitable de enfrentar sin temor las consecuencias de nuestros actos por terribles que éstas sean. Tal vez si quisiéramos encontrar algunos símbolos griegos en esta obra aparecerían rastros de ellos como: Hefaiostos, con su pierna enferma junto al fuego, encarnado en Engstrand. Él, a pesar de ser corrupto, no es llevado por Ibsen a la destrucción. Porque indudablemente es un personaje congruente consigo mismo. La congruencia es un valor que Ibsen respeta profundamente. La caja de medicamentos que lleva Oswaldo en el bolsillo de su saco, puede ser, según el uso que se haga de ella, la caja de Pandora. La solución a la enfermedad, el fin de todos los males, o bien, la explosión de todos los problemas.

1.52 Hedda Gabler.

Obra escrita en 1890 presenta a Hedda mujer de carácter fuerte, persona exigente y con una larga corte de admiradores, recién casada con un hombre débil con quien choca constantemente. Hedda logra percibir claramente la vida mediocre que vivirá junto a Jorge Tessman; por ello se muestra constantemente desganada, molesta y cansada. Vuelve a encontrarse con Lovborg, antiguo amigo con quien se confiaban por completo sus vidas, que había desaparecido el día que ella lo amenazó, con la pistola de su padre, porque Lovborg quería hacerla su amante. Considerado por todos como un hombre terminado, Lovborg reaparece regenerado gracias a la influencia benéfica de una mujer: Thea Elvsted. Ella ha abandonado a su marido para vivir con Lovborg, pero no es feliz. Siempre tiene temor de que Lovborg recaiga en el vicio. Este personaje ha logrado terminar un manuscrito genial en el cual, inspirado por Thea, ha expresado enteramente su vida anterior.

Apenas iniciada esta tragedia vemos que lo más importante es el interés de Ibsen por mostrarnos el carácter de los personajes. En realidad el misterio, el conflicto existencial de Hedda empezó hace mucho tiempo antes del momento en el cual se inicia la obra. Hedda ha sido educada como hombre por el gran deseo de su padre de tener un hijo varón. Ella sabe montar y usar las pistolas; al sentirse culpable de la frustración de su padre, cree que mientras más masculina se muestre será más querida. Por lo mismo vive en un mundo masculino; el padre le ha creado una trayectoria trágica. Su culpa es no ser hombre, a pesar de haberlo

intentado. Esta actitud se muestra en la cercanía amistosa y su tipo de conversaciones con su amigo Lovborg, que son más propias entre dos varones que entre un hombre y una mujer del siglo XIX. Definitivamente Hedda está escindida y no tiene solución.

Lovborg en una cena pierde el manuscrito de su obra. Es ésta la escena climática, puesto que la pérdida del manuscrito entrecruza todas las acciones de todos los personajes. Afecta a Tessman porque envidia a Lovborg que con el libro le ha subrayado su mediocridad. Afecta a Hedda por celos, el libro es como un niño, una creación de Lovborg y este libro no es hijo de Hedda. Afecta a Brack, un admirador de Hedda, también por celos: lo envidia por la cercanía que tuvo con Hedda. Afecta a Thea porque ama realmente a Lovborg y ha colaborado mucho en la realización del libro. Y sobre todo afecta a Lovborg porque pierde el símbolo de su regeneración.

Lovborg se suicida y Brack ha reconocido de inmediato la pistola que usó. Hedda comprende que está en manos de su admirador y sabe que no soportará el chantaje. Hablando con todos pasa a otra habitación y se dispara un tiro en la sien.

El tono mayor de esta obra, el que casi podemos llamar tono de imposición, lo apreciamos en la gran capacidad para extrovertir sus emociones en sentido afirmativo que tienen los protagonistas.

En Hedda Gabler observamos también una misma cadena determinada por la estirpe; en ese sentido la estructura de la tragedia griega no ha sido rota del todo, ha sufrido variaciones pero

la esencia permanece porque la heroína no es libre, está predestinada por su destino familiar, lo cual motiva el final desastroso. Además ella no puede luchar contra su propia condición de mujer, ella no quiere a ningún hombre, porque quiere ser hombre; Hedda es un personaje carente de talento y éste es uno de sus problemas. Buscó un marido débil para poder brillar ella, pero se equivocó y no hay solución posible; Hedda está en un callejón sin salida, no quiere ser esclava de Brack, pero lo será si se convierte en su amante para que él no la denuncie. Al matarse culpabiliza a todos los personajes y también al público como representante de una sociedad determinada; además se justifica ante sí misma porque de esta manera suprime definitivamente su femineidad.

Sastre, como Ibsen, cree en un mundo íntimo que debe aflorar al exterior y producir un cambio en el espectador. En los dramas del escritor noruego hay un reconocimiento (anagnórisis) que nos lleva a la ya mencionada toma de conciencia. Según Aristóteles los reconocimientos verdaderos son los interiores; por lo mismo los reconocimientos por señales exteriores son banales, y el propio autor griego los condena; aunque así se reconozcan Electra y Orestes en La Orestíada. Tomando este concepto y llevándolo al campo de la conciencia individual, el reconocimiento que Hedda Gabler hace de ella misma es negativo puesto que se decide por el suicidio; se logra la anagnórisis porque Hedda es consciente de su instinto de destrucción, pero no así la catársis, sello personalísimo de Ibsen al evitarla. Sastre presenta algunos personajes que como Hedda Gabler llegan

al suicidio después de haber sufrido una toma de conciencia: David, por ejemplo en El pan de todos.

1.6 August Strindberg.

(1849-1912) Strindberg es el precursor del análisis psicológico en el teatro, lo podemos observar porque "el resultado es que todas sus obras son una especie de reflexión sobre sí mismo; del estilo puramente objetivo en el arte dramático, está desprovisto por completo" (34). Strindberg se inicia como autor dramático en 1872 con Master Olof.

En la vida artística de Strindberg hay dos etapas o dos momentos: él empieza como dramaturgo naturalista, pero a medida que va perdiendo la razón, su genio se intensifica y da un giro innovador, expresionista, más contemporáneo a su obra.

En la época en que Strindberg escribió Padre (1887) él mismo se encontraba en una situación semejante a la del protagonista. Su esposa había tratado de conseguir por todos los medios que lo declararan perturbado mental. Quizá a esto se debe el intenso realismo contenido en la obra. Debemos recordar que a lo largo de toda su creación sus circunstancias biográficas estuvieron presentes en su universo estético y en su compemetración literaria. A diferencia de Ibsen, donde no son las evocaciones plenamente vividas las que se presentan en sus argumentos teatrales, pues sus temas son más de orden creativo e imagnativo, que sus propias circunstancias personales, los conflictos vitales de Strindberg están en su obra.

Padre es una tragedia en tres actos. Se funda en la lucha entre los dos esposos por la educación de su hija Bertha. La tesis amarga de esta pieza teatral es que el amor en la pareja es una constante y devastadora lucha. No encontramos aquí señalamiento alguno entre el bien y el mal, porque, a decir verdad, tanto el padre como la madre son dos naturalezas egoístas; no hay en ninguno de ellos el espíritu de sacrificio por la felicidad de Bertha. Podríamos agregar al margen que es evidente que en esta obra, como en otras de Strindberg, existe una conciencia misógina.

Strindberg posteriormente se convierte en un autor expresionista si entendemos por Expresionismo, a grosso modo, el movimiento cuya función por medio de la intuición debe superar la realidad creando así una especie de ultrarrealidad espiritual. Si el Expresionismo traspone la realidad según la sensibilidad del autor, no cabe duda que eso hace Strindberg. De esta suerte en 1897 aparece Inferno que no es más que un doloroso testimonio de los sufrimientos padecidos por Strindberg inmediatamente después de su segundo divorcio.

En 1902 aparece El Ensueño; Strindberg sustenta aquí que el sueño es superior a la realidad; que lo más querido por el ser humano es precisamente lo que no puede conseguir. En esta obra, nuestro dramaturgo, se nos presenta ya totalmente desligado de la realidad, su extravío mental es evidente. Sin embargo, las tesis que sostiene presentan, o parecieran presentar, la sabiduría, la cordura, la verdad, que Strindberg comunicaba en la mayoría de sus obras.

En 1907, en Estocolmo, se inauguró el "Intima Teatern" con el estreno de El Pelicano. Strindberg y Augusto Falk fundaron el "Intima Teatern" precisamente para poner en escena piezas de cámara. Para Strindberg el teatro de cámara no era más que el concepto de la música de cámara llevado al teatro, es decir, un teatro con un tema limitado, desarrollado con gran profundidad, por una compañía pequeña. En realidad, el objetivo fundamental del autor sueco era crear "un teatro íntimo, de cámara para el art-nouveau y a pesar del poco éxito, el teatro íntimo se sostuvo" (36). Las obras que escribió Strindberg para el "Teatro Íntimo" las compuso para él mismo y todas son de un solo acto. "Los montajes iban surgiendo sin un esquema previo. No había director de escena y se basaban en una serie de consultas y compromisos mutuos" (37).

En los tres años de vida del Intima, según dice Falk, se representaron veinticuatro obras de Strindberg, con un total de mil veinticinco funciones. A este teatro de cámara pertenecen entre otras obras de Strindberg, Tormenta, El gnomo quemado, El pelicano, El guante negro, La casa incendiada y La sonata de los espectros que analizaremos un poco más adelante.

Un rasgo distintivo en la dramaturgia de este autor es la variedad de temas, tonos, géneros que toma, abandona, retoma, asimismo busca siempre espacios teatrales nuevos para la creación. Analizaremos, más adelante, una de sus obras más conocidas La señorita Julia que junto con Padre y Los Acreedores pertenecen al período naturalista de Strindberg.

En 1950 Alfonso Sastre tuvo contacto con un "teatro de cámara" el de Carmen Troitiño, quien se proponía estrenar Prólogo Patético pero la obra de Sastre fue prohibida. Mucho tiempo después, en 1962 se estrenó la versión que nuestro autor español hizo de Los Acreeedores de Strindberg. Sastre dedica varias páginas al dramaturgo sueco en su libro Anatomía del realismo, para señalar que Strindberg "nos presenta genialmente la crisis de las relaciones humanas en el mundo burgués; crisis que no sólo lo incomunica a los personajes sino que los enfrenta en una escabrosa área: aquella en que se practica, como única posibilidad de supervivencia, la antropofagia más atroz..." (38). Éste es el único vínculo que hay entre los dos dramaturgos, porque aunque Sastre lo admira y en ocasiones lo deslumbra, no deja de señalar los errores que cometió en la construcción de algunos dramas. Para Sastre, Strindberg es un creador cuya "lectura de Los Acreeedores y de La sonata de los espectros permite plantear el tema de las relaciones, que creó muy profundas, entre el naturalismo y la vanguardia" (39). Pero en realidad para la creación de sus tragedias complejas, de Strindberg, Sastre no recoge ningún elemento. Solamente se identifica con él para censurar el universo burgués.

1.61 La señorita Julia.

Se representó por primera vez en 1888. La acción, que es profundamente intensa, es sostenida en su mayor parte por los dos personajes principales: Julia, la condesita y su sirviente Juan. En la noche de San Juan, mientras el padre de Julia está

ausente, el pueblo se entrega a divertirse en grande, a gozar de la alegría. Julia excitada, invita a su sirviente a bailar con ella. La señorita juega a seducir, porque resiente su soledad y está consciente de que la gente se burla de ella puesto que su compromiso matrimonial terminó. En el juego provocativo y seductor, Julia termina seducida y se entrega a Juan. Juan muestra su naturaleza rufin, piensa aprovecharse de la situación y propone a la condesita poner un lujoso hotel; impulsa a Julia a robar la caja fuerte de su padre y a huir. El conde ha regresado y todo se precipita, entre la vergüenza y el odio Julia ha perdido la voluntad. Ella aborrece a Juan pero, por otro lado, está unida a él, y no tiene salida. Finalmente Juan vuelve a su condición de sirviente y Julia se suicida.

La señorita Julia es una pieza, una tragedia moderna. Es la lucha entre instintos elementales opuestos sin ideales en el horizonte. Es evidente aquí la presencia de Nietzsche, en el manejo del elemento dionisíaco sometiendo al apolíneo; es la supervivencia del más fuerte, ya que Julia, una vez caída, no puede sobrevivir, pues lleva unido a ella el sentido del honor, el cual ha transgredido. Es un personaje trágico pero no posee la grandeza del trágico griego; sin embargo, ésta es, en su estructura, una tragedia clásica, porque se ha roto un orden: el orden moral de una sociedad. Podemos considerarla como una pieza, puesto que Julia, como Hedda Gabler, presenta una toma de conciencia destructiva; debe suicidarse porque no puede continuar viviendo sometida a su sirviente ni rechazada por la sociedad. Al igual que en la tragedia griega las formas de presagio estru-

haban en el oráculo, aquí el presagio está en el sueño que tiene la heroína. Ella desciende una columna sumamente alta hasta llegar al suelo; pero al llegar al suelo, desciende aún más. Por esto mismo, en esencia es un personaje tanático, su conducta es destructiva y de poca voluntad; en su proceso de degradación siente odio, desprecio, repugnancia, desesperación, pero como ya no es dueña de su voluntad no puede luchar contra la realidad que ella misma se ha construido. Nuevamente Strindberg presenta un ser atormentado que el propio dramaturgo describe "como (medio mujer) enemiga de los hombres, un tipo trágico que ofrece el espectáculo de un combate desesperado con la naturaleza" (40).

Los principios fundamentales de la antigua tragedia se pueden apreciar en esta pieza: la lucha y la frustración que sufre el individuo al no poder alcanzar lo que desea; por esto mismo se convierte en una obra tan amarga, con una historia tan dolorosa, donde todo el problema se nos presenta subrayado por una tonalidad en la que se mezcla la sensualidad y el instinto de la muerte, con cierta morbosidad y un tono oscuro, porque Julia en el fondo desea ser sometida. Vemos aquí, según el lenguaje freudiano, un conflicto de sadismo y masoquismo. Se podría afirmar que La señorita Julia es una tragedia naturalista porque la heroína toma conciencia plena de su devastadora situación; aborrece a su seductor, desprecia la debilidad que ella tuvo y se desprecia a sí misma ya que, ligada a su sirviente, haga lo que haga no podrá cambiar ya su sino. En otras palabras, su situación es agobiante dentro de la sociedad burguesa.

La obra contiene también un ataque certero a la rigidez de los valores heredados como el matrimonio, la iglesia, la familia. Sabemos que el matrimonio de los padres de Julia fue solamente de apariencia social, su madre prendió fuego a la propiedad del conde y después lo obligó a que pidiera dinero prestado a su amante, cuando en realidad el dinero pertenecía a ella misma. Hizo que el padre sufriera la humillación, cuando en verdad el dinero no hacía falta. Al igual que el personaje femenino de Casa de Muñecas, Julia está sola, buscando el amor, la compañía, y su propia identidad. Julia, cegada por el instinto, ha caído al tratar de satisfacer su mundo de sensaciones; por ello, el castigo, el diké, llega inexorable para cerrar el eterno círculo trágico. Dice Strindberg:

"pensé haber advertido que el proceso psicológico es lo que principalmente importa a la generación más reciente; nuestras almas inquisitivas no se contentan con ver que una cosa sucede. Lo que queremos ver es los hilos, la maquinaria; queremos ver la caja de doble fondo, manipular el anillo mágico y encontrar su juntura, tener la mirada en las cartas y ver cómo están marcadas" (41).

Es decir, que la subjetividad de Strindberg radica en que aprecia la existencia, la vida, sólo enfocada sobre su persona; nada es, nada existe, excepto su relación con ella. Dicho de otra forma cualquier acontecimiento Strindberg lo relacionaba a su vida personal y así lo expresaba en sus escritos. Ésta es la clase o tipo de tragedia que Strindberg aportó al teatro universal.

1.62 La sonata de los espectros.

Es una obra que Strindberg escribió en 1907 y cuyo argumento no fácilmente accesible a un espectador medio expone las siguientes acciones: el joven Arkenholtz se encuentra al anciano Jacobo Hümmel, causante de la desgracia de la familia del joven estudiante. El viejo quiere reivindicar su actitud e introduce al joven en la casa que apreciamos en el escenario, en donde hay un militar, que pretende ser noble aún cuando no tiene derecho a ello, porque el título al cual se refiere el coronel se ha extinguido y en verdad el personaje tampoco tiene el grado militar que ostenta.

Vive también en la mansión la madre (Amalia) momificada, pero presente como ciertas regiones del alma; esta mujer ha sido relegada a un ropero, a una especie de alacena, que es su protección para alejarse del mundo, para no ver, no escuchar y que nadie la vea ni le hable a ella. Encontramos también a una anciana, la señorita Holsteinkrona, quien fue seducida por el coronel y fue también novia del viejo Hümmel; finalmente está la joven Adela, supuesta hija del coronel, pero que en realidad es hija de Amalia y el viejo Hümmel. Están igualmente la lechera y la cocinera de las que hablaremos más adelante.

Esta hermosa casa en su exterior es, en el interior, un mundo en descomposición, una mansión por donde desfilan una serie de espectros. Los personajes, los espectros, son los fantasmas que todos llevamos por dentro; son el mundo interior del joven estudiante, son sus voces interiores. No conviven con él,

sino que son parte de él, porque estos personajes no son caracteres sino imágenes interiores del hombre. Esto es, más bien, la afloración del inconsciente. "Esta obra es un ajuste de cuentas, la revelación de algo feo escondido tras una hermosa fachada. Es un arrancar las caretas de las falsas apariencias que nos ocultan la realidad" (42). Por ello a la luz del análisis freudiano el viejo Húmmel es la imagen del padre que quiere destruir a sus hijos, es el que sustenta el mito de Cronos-Saturno. Cuando este viejo invita al joven a la casa, lo invita a que conozca sus estancias del alma; a diferencia de las moradas de Santa Teresa, estancias del alma que son como realidades interiores de la mística, estas moradas son las del sufrimiento, de la traición, del amor, todas las que integran una vida. Es la revisión del sufrimiento visto como redención, como la culpa que tiene el mundo, como un acercarse a la conciencia derrotista. "Al escribir estas piezas, Strindberg obró de un modo completamente deliberado. Según declara, había procurado imitar la forma inconexa, pero aparentemente lógica de los sueños" (43)

Podemos afirmar que se trata de narrar una historia que impresione, olvidándose si tiene lógica o no, puesto que puede ser narrada de cualquier forma. No hay el propósito didáctico de que el espectador comprenda, asimile; sino la emoción incontenible de expresar la angustia y la desesperación del creador.

A decir verdad todo está en nosotros, lo masculino, lo femenino, la fidelidad, la infidelidad, las huellas de los antepasados genealógicos; porque de la herencia del padre y la madre se integra una buena parte de nuestro mundo.

Adela, por su parte, encarna los deseos reprimidos de la madre con otros hombres ya que ella fue infiel. Adela ama al estudiante y logra comunicarse con él por medio del lenguaje de las flores. La flor "por su naturaleza, es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza... la flor azul es el símbolo legendario del imposible" (44), por ello Adela la cuida con esmero los jacintos azules. "Estamos aquí en un mundo de espectros, no menos terribles ni menos reales porque sean ficciones de la imaginación... El joven estudiante Arkenholtz y su amada están tan fuertemente encadenados por los terrores que los circundan como el viejo Hümmel y la anciana de blancos cabellos que fue su amor" (45).

Al final de la obra el joven se aleja; sin embargo, se ha enfrentado a su propio mundo, ha adoptado su propia hombría y obtenido la experiencia y la solidez que lo capacita para luchar en la vida. La cocinera, a la cual despiden constantemente pero nunca se va, se convierte en una imagen de la incapacidad total de la familia para manejar situaciones. Ellos ya son las víctimas de esa fuerza, pero son incapaces de resolver, de decidir. La cocinera es la victimaria, el agresivo verdugo a quien los demás (Adela, su madre, el coronel) deben someterse porque tienen que sufrir la culpa de los hechos pasados. Es ésta una relación sádico-masoquista donde parece que aquellos tres hubieran descendido sintiéndose niños para que ella pueda alimentarlos, pero ella en eterno juego, sistemáticamente niega el alimento. Por otra parte, la lechera es la visión que sólo el viejo puede ver, porque es la única que puede tenderle la mano.

En el teatro de vanguardia o expresionista de Strindberg nunca hay clímax o desenlace, lo que hay es una especie de identificación que concluye en una conciencia plena del ser mismo. "Con respecto a Strindberg queremos significar que el escritor se ha permitido intentar la explotación dramática de su propio yo interno: no deja simplemente que el asunto quede teñido con un sentimiento particular, sino que está poniendo en escena las aventuras de su alma" (46). Esta es la nueva significación que le da Strindberg a la palabra "subjetividad" y es su aportación a la tragedia.

Este elemento lo toma Sastre pero no en forma consciente, dicha "subjetividad", dicho "yo interno" lo aprovecha para mostrar su inconformidad, la cual vive en el exterior con la misma intensidad que en el fondo de su alma.

Índice de notas del capítulo 1.

- 1 Patrice Pavis. Diccionario del teatro, p. 516
- 2 Aristóteles. El Arte Poética, p. 138
- 3 Karl Jaspers. Esencia y formas de lo trágico, p. 16
- 4 Eric Bentley. La vida del drama, p. 271
- 5 Alfonso Sastre. Anatomía del realismo, p. 17
- 6 Ibidem, p. 18
- 7 Mircea Eliade. Mito y Realidad, p. 7
- 8 Ibidem, p. 8
- 9 Ibidem, p. 12
- 10 Ibidem, p. 17
- 11 Ibidem, p. 14
- 12 Horacio. El Arte Poética, p. 169
- 13 Ibidem, p. 172
- 14 Ibidem, p. 176
- 15 Ibidem, p. 174
- 16 Ibidem, p. 173
- 17 Carlos Vossler. Jean Racine, p. 30
- 18 Ibidem, p. 30
- 19 Nicoll Allardyce. Historia del teatro mundial, p. 275
- 20 Horacio. El Arte Poética, p. 174
- 21 Manuel Tamayo Benito, en el prólogo a Tres obras teatrales de Federico Schiller, p. 86
- 22 R. E. Modern. Historia de la literatura alemana, p. 149
- 23 Jean Marie Domenach. El retorno de lo trágico, p. 53
- 24 Nicoll Allardyce. Historia del teatro mundial, p. 428
- 25 R. E. Modern. Historia de la literatura alemana, p. 158

- 26 Alfonso Sastre. Anatomía del realismo, p. 275
- 27 Eric Bentley. La vida del drama, p. 64
- 28 Ibidem, p. 88
- 29 Ibidem, p. 101
- 30 Pierre Cogy. El Naturalismo, p. 11
- 31 Germán González de la Mata. Prólogo a Ibsen en Teatro Completo, p. 11
- 32 Ibidem, p. 45
- 33 Un ejemplo del influjo de Ibsen y la admiración de Sastre a su dramaturgia es la versión libre de La dama del mar que Ibsen escribiera en 1888.
- 34 Nicoll Allardyce. op. cit., p. 466
- 35 Santiago Prampolini. Historia Universal de la Literatura, t VIII, p. 436
- 36 Francisco J. Uriz. prólogo a Teatro de Cámara, p. 15
- 37 Idem, p. 15
- 38 Alfonso Sastre. Anatomía del realismo, pp. 87, 88
- 39 Idem, p. 88
- 40 Nicoll Allardyce. op. cit., p. 500
- 41 August Strindberg apud. Nicoll Allardyce, op. cit., p. 500
- 42 August Strindberg. prólogo a La sonata de los espectros, p. 17
- 43 Nicoll Allardyce. op. cit., p. 507
- 44 Juan Eduardo Cirlot. Diccionario de los símbolos, p. 205
- 45 Nicoll Allardyce. op. cit., pp. 507-508
- 46 Ibidem, p. 704

2. El teatro del período de entre guerras.

"El advenimiento de una guerra como la de 1914-18 no podía dejar a su terminación el estado de ánimo de los dramaturgos completamente idéntico a su modo de pensar en los comienzos, aunque es obvio que, aparte de este cambio general en la atmósfera mental, los teatros y auditorios cayeron bajo el imperio de condiciones sociales de una especie enteramente insospechada en aquellos años en que el victorianismo parecía un asunto no más lejano que el ayer. Los intereses sociales que habían sido introducidos en el teatro en las postrimerías del siglo XIX asumieron de repente una intensidad nueva y la pieza de ideas se transformó en un drama propagandista" (1).

Diffícil y ardua tarea sería mencionar el teatro y los dramaturgos de diversos países en esta etapa; por ello mencionaremos solamente tres, que si no son los más representativos de este período, sí tiene cada uno de ellos un sello particular, muy personal, que los distingue de sus contemporáneos: Gerhart Hauptmann, Gabrielle D'Annunzio y Eugene O'Neill.

"Los Estados Unidos de América, que hasta entonces nada habían ofrecido salvo copias mediocres de los estilos europeos predominantes, demostraron de súbito un vigoroso espíritu creador, (...) y el tratamiento de la obra de O'Neill por sí misma tiene la ventaja de proporcionarnos una especie de espejo de las tendencias dramáticas del período, porque en las piezas de este autor típicamente ecléctico hay influencias de casi todas partes, desde el sombrío realismo hasta las abstracciones del expresionismo" (2).

Como sucede siempre, y ya se ha mencionado en este trabajo, las corrientes literarias hacen su aparición en los diferentes países europeos, pero las fechas no siempre coinciden. Cuando el Realismo llega a Alemania lo hace en forma un tanto colec-

tiva, masiva, y al mismo tiempo con tonalidades entre expresionistas y simbolistas; en esta riqueza aparecen los dramas de Hauptmann. La continuación del Realismo, el Naturalismo, en Alemania aparece después que en Francia; y ésta es otra de las facetas del teatro de Hauptmann. Igual que O'Neill, los dramas de Hauptmann abarcan un sinnúmero de posibilidades además del Realismo y del Naturalismo: dramas neorrománticos, dramas psicológicos, simbolistas, de conflictos sociales. Por otra parte, Hauptmann revela fuerte herencia de Ibsen y de las teorías de Arnold Holz. Hauptmann, quien recibió el premio Nobel de literatura en 1912, en algunas de sus obras presenta la vida llena de privaciones que tienen los trabajadores y aún la clase media.

Para combatir, por expresarlo de alguna manera, el Realismo en el drama, se buscó introducir nuevamente términos verbales más ricos, sonoridad y estilo en las palabras, para narrar en escena casi un cuento infantil. "Todo el cerrado romanticismo de estas décadas encontró flameante expresión no en el teatro inglés (...) sino en Italia" (3). Gabrielle D'Annunzio es la figura que mejor representa esta vertiente, esta especie de teatro poético que también tiene lugar en el teatro de entre guerras. "Ninguna duda pirandelliana turba su alma; para él la conciencia es una enfermedad de la que el hombre debe intentar curarse: una especie de brillante y amoral sensualidad colorea todas sus escenas. Todo es fuego, todo es pasión ardiente, todo es energía vital en su teatro" (4).

Para hablar de O'Neill lo primero que tenemos que tomar en cuenta es que alrededor de 1850-1860 los cambios sociales, es

estructurales, se reflejan en el teatro, ya bajo el enfoque socialista que otorgó Karl Marx; los estudios que aparecieron referidos al inconsciente también están presentes en las obras dramáticas bajo el enfoque psicológico que dio Sigmund Freud. Es decir, que Freud y los estudios freudianos no pueden estar alejados de O'Neill, quien dicho sea de paso, debe mucho de su construcción dramática a Ibsen y a Strindberg, como se verá más adelante. Veamos un poco más de cerca a estos tres dramaturgos y sobre todo cómo influyeron en los dramas de Alfonso Sastre.

2.1 Gerhart Hauptmann.

(1862-1946) Su primera obra Antes del amanecer se representó en 1889 y causó verdadera conmoción; el argumento es el siguiente: Alfred Loth visita una aldea de Silesia en donde viven Helen Krause, hija de un hombre a quien el alcohol ha embrutecido; Helen tiene una hermana, Martha, quien también es alcohólica y está casada con un ingeniero; la madrastra de ellas sostiene relaciones con su propio sobrino. Helen, que es la única criatura inocente y pura dentro de esa agobiante atmósfera familiar, ve su salvación en Loth; pero éste posee demasiadas limitaciones y debilidades, y, a pesar de haber tenido un encuentro amoroso con Helen, la abandona y huye de la aldea.

La herencia naturalista salta a la vista, Loth está aterrado; piensa en los vicios hereditarios que deben pesar sobre Helen y por ello la deja. Helen desesperada al comprobar la huida de Loth, se suicida. Antes del amanecer es la lucha, la oposición de dos mundos: el sórdido, degradado de la familia de Helen

y el idealista, limpio que anhela tener este personaje y que absorbida por el medio en el cual se desenvuelve no podrá conseguirlo jamás.

Posteriormente en 1890 aparece La fiesta de la reconciliación y en 1891 Almas Solitarias. Es ésta una tragedia donde el héroe presenta un mundo interior lleno de turbulencias, donde el personaje lo que desea es encontrarse a sí mismo a través del amor espiritual. Los esfuerzos inútiles de la esposa Kathe recuerdan los esfuerzos de la señora Elena Alvin para salvar a su hijo Oswald, en Espectros, la pieza de Ibsen.

En 1892 Hauptmann da un giro en su creatividad y escribe Los Tejedores que analizaremos detalladamente más adelante.

Al año siguiente 1893, Hauptmann nos ofrece La piel de castor que es, sin lugar a dudas, una comedia con fondo amargo, concientizador. Las situaciones cómicas se desbordan porque los funcionarios públicos se atacan entre sí y olvidan un robo que es lo más importante en este drama. La situación empeora con el hecho de que la lavandera ladrona no se presenta a declarar y entonces es declarada una mujer honrada. Esta línea hilarante no volverá Hauptmann a retomarla a pesar de que escribiría dos comedias más, posteriormente.

Con La Asunción de Hannel estrenada en 1893, Hauptmann ingresa al simbolismo poético. "Hauptmann emplea aquí los métodos básicos usados en las últimas piezas de Strindberg, salvo que el sueño, en lugar de ser presentado en sí mismo, se convierte en una especie de drama dentro de otro drama" (5).

Continuando su incansable y eterna búsqueda de nuevas bases teatrales, en 1895 Hauptmann escribió Florián Geyer y con esta obra estamos frente al drama histórico que, como ya se mencionó, es otra de las facetas de este autor alemán. Este drama, si no fallido, no fue aceptado como el resto de los dramas de Hauptmann. Su escenificación es casi imposible pues el número de personajes, tanto protagonistas como comparsas, es sumamente elevado; y el mensaje no está lo suficientemente claro para que el espectador asimile que ésta es la tragedia de la discordia alemana, de la rebelión de los desposeídos contra las desigualdades.

El drama La campana sumergida, estrenado en 1896, pertenece al neorromanticismo; Hauptmann abandona momentáneamente la crudeza del Naturalismo para abrazar la fuerza de los símbolos y la evocación de la leyenda germana. "En La campana sumergida este reflejo de la incertidumbre del autor es presentado por mediación de un cuento de hadas" (6). Este drama presenta el problema del artista en dos aspectos: como hombre, es el individuo incapaz de vivir en las convenciones normales de la vida; su esposa Magda, por ejemplo, nunca logra comprender lo que significa para Heinrich, personaje central, la pérdida de su campana. Y por otro lado, es el problema del artista que fracasa, que no es aceptado con su obra y ésta se pierde. Dice el crítico F. Lion que "Hauptmann reflejó por primera vez en este drama, un íntimo conflicto que debía más tarde presentarse con frecuencia a su espíritu, siempre disputado entre el sentimiento cristiano de piedad por el sufrimiento humano y el anhelo hacia una plenitud solar y pagana de existencia". Desde luego algo hay en esta obra

del superhombre de Nietzsche y de la mujer ideal de Fausto.

La producción de Hauptmann es tan vasta como variada y en este mismo año de 1896 aparece Elga de poca importancia para la crítica y en 1898 El cochero Henschel. En dos ocasiones Hauptmann escribió sobre temas shakespearianos: Schluck y Jau cuyo fondo es La doma de la bravía; y Hamlet en Wittenberg.

Para terminar con este recorrido incompleto sobre los dramas de Hauptmann mencionaremos El arco de Ulises escrita en 1914 "donde el héroe homérico está delineado con un espíritu moderno como un hombre espantado de volver a la patria por temor de que, habiendo sido olvidado por sus amigos, pueda quedar privado de sus ilusiones" (7). Es probable que este drama sea el antecedente que inspiró años más tarde al autor español Buero Vallejo a escribir La tejedora de sueños. Gerhart Hauptmann es una figura determinante en el teatro alemán; sus influjos, sus creaciones, sus aportaciones no pueden dejar de ser mencionadas cuando se quiere hablar del teatro de finales de siglo y de principios del siglo XX. Alfonso Sastre tiene algunos rasgos de Hauptmann que pueden ser inconscientes o coincidentes: entre ellos está su preocupación por el eterno problema de la explotación del obrero.

2.11 Los Tejedores.

No es la tragedia de un antagonista, el héroe no es un hombre sino toda una clase social. Los tejedores de un pueblo, sus sufrimientos, carencias y su rebelión fallida expuestos en el escenario con crudeza constituyen una de las grandes aporta-

taciones al teatro de este gran autor alemán. A lo largo de los cinco actos que integran este drama apreciamos la lucha inútil frente a la fuerza del poder. El primer acto tiene lugar en la fábrica del señor Dreissiger y los tejedores hablan antes de cobrar su miserable salario, se quejan y piden préstamos, adelantos y desde luego no son escuchados. El segundo acto nos lleva a la miserable casa del tejedor Baumert, su familia vestida casi con harapos y la llegada del soldado Jaeger; este personaje iniciará la agitación entre los tejedores. En esta naciente toma de conciencia se empieza a entonar una canción, que todos cantan y nadie sabe quién escribió. Al final del tercer acto dicha canción que narra los atropellos cometidos por Dreissiger es prohibida; Jaeger es detenido por cantarla. El último acto tiene en la figura de Hilse otra posición frente a una rebelión. Este viejo tejedor y su familia no creen una palabra de lo que han hecho los tejedores rebeldes, los que trabajan para Dreissiger, y tienen un gran temor de unirse a ellos. Hauptmann, respetando las bases horacianas, narra, no lleva al escenario, la destrucción que han hecho los obreros de la mansión donde habita su explotador, y describe también el ataque entre soldados y tejedores. Una escena impresionante tiene lugar cuando la nieta de Hilse ha encontrado en esta revuelta una cucharita de plata y la pequeña es obligada a devolverla. La nuera de Hilse, desesperada sale a la calle para unirse a la rebelión, Gotlieb, su joven esposo, que desea seguir la posición de su padre, se ve obligado a rescatar a su esposa y en esta confusión una bala sin destino termina con la vida del viejo Hilse que muere, como símbolo, recargado

sobre su telar.

Desde la introducción del drama, Hauptmann da el tono y los antecedentes de la pieza. Como en sus contemporáneos, O'Neill y D'Annunzio, también el calor agobia, enloquece a los tejedores formados, angustiados, "la mayoría de los tejedores que aguardan parece gente que está frente a las gradas del tribunal, es un día bochornoso de fines de mayo" (8). Los tres dramaturgos utilizan el calor, como un factor determinante y Alfonso Sastre lo usará de la misma manera y con idéntica intención.

Es decir, que las circunstancias de estos tejedores son amargas, no tienen, ni por asomo, la alegría del jornal terminado y bien pagado, sino la humillación del obrero explotado. Dreissiger ofrece un monólogo que marca la línea de indignación, de denuncia del autor y que recuerda la situación de los mineros de Germinal de Emilio Zola, también las acotaciones de cada acto parecen breves descripciones de una narración naturalista. Años después Alfonso Sastre en Tierra Roja también se ocupará de este tipo de problemática, Sastre como Hauptmann presenta niños, las víctimas que sufren más sin entender bien la causa. En Tierra Roja una bala perdida mata a un bebé cuando está en brazos de su madre. Aquí en Los tejedores un pequeño después de haber caminado legua y media cargando el tejido que debe vender, esperando el turno de cobrar el salario, se desmaya de cansancio y de hambre.

Poco podemos hablar de los personajes en forma individual puesto que están integrados al todo. Sin embargo, el pastor

Kittelhaus debe ser comentado porque encarna esa religión ajena a los problemas, a los sufrimientos de los feligreses. Dice el pastor: "Si yo supiese tan sólo qué demonio se ha metido en esa gente" (9). Él considera que el tejedor debe acatar su destino, sufrir, trabajar y sobre todo callar. No comprende, no acierta a percibir que el demonio que se ha infiltrado en los tejedores es la desesperación, la angustia, el jugarse el todo por el todo; pues es mejor perder la vida, que continuar la existencia como la han llevado hasta ahora.

Hemos mencionado que la lucha por conseguir algo vital para el hombre y la imposibilidad de lograrlo es una de las numerosas definiciones que hay de tragedia; este drama de Hauptmann se apegaría a ella.

Cabe señalar, que otro rasgo muy personal de este dramaturgo es la dicotomía entre religión cristiana y realidad cotidiana. Hilse, el viejo tejedor mutilado, ve al diablo en la multitud enardecida y no quiere participar en la revuelta más por temor a Dios que a los explotadores. Hauptmann, como sabemos, cambió constantemente de un estilo a otro "un autor menos grande, habiendo así llevado a cabo algo nuevo, habría procedido a lanzar otros tejedores por docenas y no podemos declarar que habríamos estimado más a Hauptmann si hubiera seguido tal camino" (10). Igual que para Schiller el coro en Hauptmann son todos; son protagonistas, son antagonistas y son coro, esos tejedores que lo mismo pueden ser artesanos del campo, que obreros de grandes industrias capitalinas.

2.2. Gabrielle D'Annunzio.

(1863-1938) Fue sin lugar a dudas un escritor prolífico. "Novela, cuento, poesía, drama, crítica; nada le fue ajeno; ni un solo rincón dejó por explorar de la selva profunda de las letras" (11). Cronológicamente, de toda su obra literaria, el último género que abordó D'Annunzio, fue el drama; y en los labios de uno de sus personajes de su novela El fuego nos dice el propio autor: "El drama no puede ser sino un rito o un mensaje. Es preciso que la representación sea de nuevo solemne como una ceremonia, comprendiendo los dos elementos constitutivos de todo culto: la persona viva en la cual encarna, sobre la escena como ante el altar, el verbo de un revelador; la presencia de la multitud, muda como en los templos" (12). Es decir, que desde estas aseveraciones observamos que D'Annunzio ve el teatro en su fuente primigenia, en el ritual de sus orígenes; por ello no debe extrañarnos que este dramaturgo admire y siga siempre el espíritu griego. Y así, al mismo tiempo, incluya en esta adoración peregrina a Federico Nietzsche. "Reconoce en él un hermano mayor, un hijo de la misma estirpe, un argonauta del mismo ideal" (13). La producción dramática de D'Annunzio, que es la que nos interesa por el momento, se inicia en 1897 con Sueño de una mañana de primavera. Inmediatamente después en 1898 aparece La ciudad muerta, drama que, entre los que escribió D'Annunzio, fue el primero que se puso en escena. La ciudad muerta es un espléndido choque entre el pasado y el presente; los héroes viven en Micenas, el antiguo reino de Agamenón, y recuerdan ese espacio tan lejano; pero todo el conflicto se desarrolla en un tiempo contemporáneo a

la época en la cual se escribió la obra. Entre sus dramas, ninguno como éste para mostrar no solamente la herencia clásica greco-latina que tiene D'Annunzio; sino su fuerza para revitalizar mitos como Electra y Orestes. D'Annunzio inmerso en el mundo griego lo hará revivir plenamente no sólo limitándose a la intensidad de la evocación, sino que también "salva el gran paréntesis, nos habla de la inmanencia de la tragedia, de la eternidad del heroísmo" (14). En D'Annunzio, y ésta es su grandeza, no hay imitación temática, lo que hay es resonancia espiritual.

En el mismo año de 1898 surgen El sueño de un crepúsculo de otoño y La Gioconda. El triángulo amoroso que presenta este drama no cae en un lugar común, porque contrariamente a lo que pudiera pensarse, aunque dos mujeres se disputan el amor del escultor Lucio, él siente la verdadera pasión por su arte. Así, tenemos el conflicto simbólico-realista entre el amor y el arte; la pasión espiritual es más fuerte, en este caso, que la pasión amorosa física.

Continúa D'Annunzio con La Gloria de 1899, Francesca da Rimini de 1902 y Fedra de 1909. Esta Fedra escapa a otras concepciones dramáticas del mismo mito; pues aquí Fedra mata a Hipólito, no para vengarse de haber sido rechazada por él; sino para vencer a Afrodita y para domar en sí misma su incestuoso amor por su hijastro. El diké griego, que tanto se ha mencionado en este trabajo, en este drama de D'Annunzio se ha convertido en un autocastigo. Está más cercano al que sufre Edipo que al que sufre la primera Fedra. Dicho de otra manera, el eterno tema del

amor no correspondido que produce una desesperación mortal, pues to que se ha perdido la paz interior, el dramaturgo italiano lo ofrece con una pequeña dosis de sombra, casi de quietud; aunque repita el antiguo mito, la muerte aquí es victoriosa, pura de culpa; otorga más que el castigo una redención, una especie de tranquilidad, de paz. D'Annunzio retomará nuevamente los mitos griegos cuando escribe Electra que es el segundo libro de Laudes del ciclo del mar, de la tierra y de los hombres. Veamos más de cerca una tragedia de este dramaturgo.

2.21 La hija de Iorio.

Esta tragedia pastoral en tres actos fue escrita en 1904 y se considera uno de los mejores dramas escritos por D'Annunzio. La obra se inicia en casa del pastor Aligio donde se prepara su matrimonio con Vienda; la descripción de las tradiciones de la región natal del autor está magistralmente realizada. Interrumpe estos preparativos la llegada de una mujer: Mila de Codra, quien es perseguida por los segadores y es acosada por ser hija del brujo Iorio, y por negarse a cumplir su oficio de prostituta. En un cierto momento Aligio, accediendo a las súplicas de todos los presentes, se acerca a Mila para expulsarla de su casa; pero casi al momento Aligio queda paralizado por la visión que tiene de un ángel, que a espaldas de Mila llora por ella. Surge entre estos dos personajes un amor puro, espiritual, místico que los impulsa a perderse juntos en la montaña abandonando a la familia y a la prometida de Aligio. Lázaro, el padre de Aligio, es el único que no ha estado presente en todos estos acontecimientos; sa-

bemos, sin embargo, que Lázaro ha sido herido antes, precisamente por brindar protección a Mila. Lázaro encuentra a los dos jóvenes y al tratar de poseer por la fuerza a Mila, Aligio lo mata. Mila convencerá a todos que es ella la homicida y será conducida al fuego y quemada en la pira. Esta tragedia posee un gran número de símbolos. D'Annunzio se inspiró en un cuadro del mismo nombre realizado por Francisco P. Michetti para escribir su obra. En este drama, el personaje de Mila está destinado a llevar el luto a las familias; ella es en realidad la sensualidad, aunque idealizada; al final es la víctima, pero una víctima voluntaria. El ciclo trágico de Mila se cumple y se inicia al romper la paz, el orden, la tranquilidad, por ello, debe restaurarlo; es en el fuego donde encontrará la purificación que le negaron los demás. La llegada de la hija de Iorio al pueblo provoca la rebelión, la emancipación y la independencia, la libertad que no se logra. En Mila también se ha querido ver alguna herencia de Dumas, ya que Margarita Geutier, de igual forma sacrifica por el amor su existencia. Por otra parte, podría también ser la esencia de la tragedia de Esquilo Las Suplicantes, aunque el drama de D'Annunzio tiene final adverso y la tragedia griega no.

Las hermanas de Aligio, Esplendor, Favetta y Ornella, parecieran, en un relámpago fugaz, la representación de Flora, Fauna y Primavera, las tres hadas de la narración infantil La bella durmiente, y de hecho Favetta lo expresa así a Vienda: "Dormir quieres siete siglos con la bella durmiente del bosque?" (15). Un poco más adelante, Candia de la Leonessa, la madre de Aligio,

dice a la novia de su hijo: "¡Oh nuera mía, para tu nueva casa sé como el huso para la rueca, como la devanadora para la madeja, como para el telar la lanzadera!" (16). Sin embargo, Ornella, dramáticamente hablando, en su infinita bondad hacia Mila de Codra, es el personaje detonador que acelera las acciones de Aligio y de la propia Mila. Al principio ella protegió a Mila, pero después al condenarla, precipita el desenlace. Como tragedia que es La hija de Iorio, los segadores inician el presagio, lo continúa el sueño de Aligio y después ya en forma nítida, inconfundiblemente se presenta en la caída de los trozos de pan del delantal de Vienda, donde la tradición cae en la superstición. El presagio final está cuando Mila y Aligio deben separarse, la lámpara cae de las manos de Mila y se rompe, y el ángel que esculpió Aligio inspirado en su visión tampoco lo podrá ver nadie.

D'Annunzio, como Strindberg, utiliza la flor azul como símbolo de lo imposible. El amor de Aligio y Mila no podrá ser. "una flor azul, el acónito, ¿por qué no me pusiste?" (17) dice Mila desesperada a Ornella.

Tenemos en La hija de Iorio un regreso a los orígenes que quería D'Annunzio, el espacio escénico es ideal, no es real y ésta es una de las renovaciones que hace el dramaturgo; el encuadre de este drama es popular, los personajes se mueven con ese efecto de permanecer y disolverse al mismo tiempo, tan necesario en escena. En el fondo es una Fedra bucólica; es decir, un teatro poético con trasfondo griego.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

De su contemporáneo O'Neill, D'Annunzio tiene un rasgo que después Alfonso Sastre presentará, como ya se mencionó, en su drama La Mordaza: el calor como factor determinante en las acciones de los personajes. El sol hace enloquecer a los segadores como sucede en El deseo bajo los olmos. "Están locos, están locos, están locos de sol y de vino, de vituperio y mal deseo" (18). "El demonio les posee, el demonio de mediodía, el contagio del sol canicular" (19). Y en las acotaciones para la puesta en escena "se verá por el hueco, flamear el sol terrible sobre los segadores vestidos de lino" (20).

Comentario especial merece el coro; al principio de esta tragedia el coro son los segadores que piden a la pecadora Mila y gritan que salga de la casa de Aligio. Después, quien repite los mismos parlamentos en diversas ocasiones es el personaje Ana Ona, figura también del coro. "Espacio mujer de la llanura, despacio, despacio, con el tiempo. Piensa en ello un día, un mes, un año" (21). Finalmente el coro son todos los personajes. D'Annunzio ofrece en La hija de Iorio la utilización del coro en la forma que señaló Schiller.

"El poeta moderno no halla el coro en la naturaleza, sino que le es necesario crearlo y traerlo a la escena, esto es, modificar la fábula de modo que retroceda a aquella época primitiva, y se revista de la simple forma de vida. De aquí se concluye que el coro puede prestar al poeta moderno servicios más esenciales que en la antigüedad, ya que transporta nuestro mundo trivial a la antigua región de la poesía, opone obstáculos a la introducción de todo elemento antipoeético, y nos retrotrae a las primitivas fuentes del candor y la simplicidad" (22).

Ya se había mencionado que D'Annunzio recrea la vertiente de teatro poético en el período de entre guerras, pero además su concepción del coro que tomó de Schiller la adoptará posteriormente Alfonso Sastre que en sus campesinos, en sus mineros, en sus estudiantes, pondrá el coro en la pluralidad. "El coro no es un individuo, sino una idea general, una abstracción representada materialmente por una masa importante cuya presencia y cuyas agrupaciones se imponen a los sentidos" (23). Sastre admira y ha estudiado de cerca a Schiller; Schiller al explicar, al desglosar la importancia del coro en los dramas trágicos lo que hace es señalar el camino que más tarde tomará Brecht. "El ánimo del espectador debe conservar toda su libertad, aún ante la representación de las más violentas pasiones y, lejos de ser su víctima, ha de darse cuenta de ellos con toda lucidez" (24). Quizá el propósito de D'Annunzio no fue exactamente éste porque su ideología nunca fue crear conciencia o enfrentar dudas, pero el caso es que en lo que se refiere al coro, en este drama en especial, ese fue el resultado. D'Annunzio rescató de la realidad una fábula y la recreó de forma tal que el espectador puede elegir entre lo posible y lo fantástico. Tal vez D'Annunzio se apegó tanto a los cánones grecolatinos porque perteneció al partido fascista, basado en la dictadura de un partido único. Cuando Mussolini le otorgó el título de "príncipe de Monte Nevoso" el poeta respondió: "no importan las ideas, lo que importa es salvar la patria latina". El único espíritu que merecía ser recreado era el griego, el cual ya había experimentado esa recreación con el pueblo latino y con el Renacimiento, ahora D'Annunzio volvía a rescatarlo.

Alfonso Sastre se identifica con uno de los elementos básicos que utiliza D'Annunzio en su teatro el coro, elemento que provenía de Schiller. Con la personalidad del dramaturgo italiano Sastre no puede tener ni un solo punto de coincidencia. Sastre es el polo opuesto, la antítesis del pensamiento de D'Annunzio. El alejarse de la conciencia como proponía D'Annunzio es lo más lejano a Sastre cuyo propósito es concientizar a su público.

2.3 Eugene O'Neill.

(1888-1953) Ser hijo de un famoso actor, según algunos críticos, es un factor determinante, puesto que recibió a temprana edad la inevitable herencia de amor por el teatro. Para otros críticos, en cambio, O'Neill no rinde, no refleja, el grado que debía tener, puesto que algunos de sus dramas son casi fallidos; además se le censura haber desperdiciado gran parte de su vida en viajes y reportajes, antes de dedicarse a escribir. Sea cual fuere la postura crítica, no se puede negar que O'Neill es un dramaturgo reconocido y premiado en numerosas ocasiones por sus aciertos y aportaciones teatrales.

"La primera pieza de O'Neill que había de representarse fue Rumbo a Cardiff en 1916; pero dos años antes había aparecido en Boston un volumen, ahora excesivamente raro, titulado Sed y otras piezas en un acto" (25).

El teatro de O'Neill ha tocado diversos géneros y tonos; así en sus obras comparecen hombres empujados por la soledad, angustiados por los rasgos de su personalidad o víctimas de sus

cruelles pasiones. Según Ricardo Doménech "hay un teatro psicológico a finales del siglo pasado -Ibsen, Strindberg- que se prolonga y culmina en el teatro de los Lenormand, O'Neill y Pirandello" (26). Pero O'Neill va más allá de esta apreciación, porque sobrepasa las formas realistas y las desgastadas presencias románticas; porque lo que más le interesa es la vida en su completa desnudez. Por ello sus personajes son extraños, deprimidos, violentos, desesperados, pero nunca planos. Dicho de otra manera, los seres mediocres, al saberse mediocres y asumir su mediocridad pueden creerse heroicos; al tomar esta postura se vengán, se cobran en los demás lo que ellos no tienen. Es en este enjambre donde O'Neill encuentra a sus personajes, a sabiendas de que el mediocre que tiene poder puede hacer, y de hecho hace, mucho daño.

O'Neill es un producto de su tiempo, de la sociedad norteamericana a quien critica duramente; el tono que utiliza con mayor frecuencia es el tono grave, mezcla de sensualidad y tanatismo; con él logra rescatar para el teatro norteamericano las fuerzas instintivas en un país que presumía de haberlas abolido por el puritanismo. O'Neill vuelve a mostrar cómo la pasión lleva siempre a la abyección y al holocausto.

"En 1920 fue producida su primera pieza de longitud normal Más allá del horizonte una obra nacida claramente de sus ensayos experimentales" (27). Escribió después en 1921 El emperador Jones donde recurre al expresionismo, deja a un lado el uso tradicional de las palabras, trata de despertar impresiones ima

ginativas en el público, mediante el golpe de los tambores. Es como "el terror que penetra en el alma de un negro cuando, empujado hasta la jungla huye despavorido del golpear de los tambores" (28).

Aparecen después tres dramas: Distinto, Oro y El deseo bajo los olmos. Distinto es la historia de Emma Crosby quien al descubrir que su novio Caleb Williams no es el hombre ideal, "distinto", que ella suponía, sino un hombre normal, decide no casarse nunca. Sin embargo, en el segundo acto, vieja ya, cae en los engaños de un jovencuelo mediocre y la obra termina con un doble suicidio, el de Emma y el de Caleb.

En El deseo bajo los olmos (1924) un viejo granjero Ephraim Cabot, se ha casado por tercera vez, ahora con Abbie, una mujer mucho más joven que él. Existe un tremendo enfrentamiento entre la madrastra y el más joven de los hijos de Cabot: Eben. Éste y Abbie se hacen amantes y tienen un hijo, que el viejo Cabot cree suyo. Abbie pide a Cabot le firme un documento donde deja todos sus bienes al nuevo vástago, pero esto enfurece a Eben, a un grado tal, que revela a su padre toda la verdad. Ella enloquecida, consumida por la pasión, para probar su amor a Eben, mata a su propio hijo. Eben y Abbie van a la cárcel.

No obstante que este drama tiene la presencia de dos mitos griegos: Medea y Fedra; y que además se ofrece una madre que mata a su hijo, El deseo bajo los olmos no es una tragedia, sino un melodrama, porque según los cánones de la historia de "pasiones" de la tragedia clásica, el castigo con la muerte de-

be llegar a todos los que rompen un orden. La obra que se había iniciado en un tono grave, fue descendiendo hasta llegar al tono sórdido; O'Neill se conformó con darles una muerte moral a los dos protagonistas debiendo, según la tragedia griega, darles una muerte física por haber roto tantos órdenes (moiras). Una de las premisas de esta obra es que la pasión es más fuerte que la codicia, la pasión que lleva siempre a la abyección o al holocausto.

Esta obra es una estampa brutal de lenguaje rudo, esto es porque, como expresó O'Neill: "Requería gran lenguaje ... Yo no lo tengo. Y a modo de consuelo, no creo, por la evidencia de todo lo que se escribe hoy, que sea posible el gran lenguaje para nadie que viva en el ritmo discordante, roto, descreído de nuestro tiempo. Lo mejor que uno puede hacer es ser prácticamente elocuente por las inarticulaciones conmovedoras y dramáticas de uno" (29).

En 1926 O'Neill escribió El gran dios Brown, donde su espíritu incansable de búsqueda, de exploración, prueba otro sendero dramático: el uso de las máscaras. Apreciamos aquí la presencia de Strindberg, ya que el dramaturgo sueco había tratado este tema: la lucha del alma humana por salvarse del aniquilamiento, un teatro testigo de luchas interiores, pero sin dar soluciones, sólo mostrando por medio de símbolos, de máscaras, de imágenes, la desesperación y el tormento.

En 1928 aparece Extraño Interludio y no podemos dejar de mencionar que en 1936 este dramaturgo recibió el máximo galardón literario: el premio Nobel.

En 1957 escribió La jornada de un largo día hacia la noche que ha sido valorada más que como obra teatral, como una vasta divagación sobre toda la problemática personal de O'Neill. Otras obras suyas son Anna Christie, Todos los hijos de Dios tienen alas, Los millones de Marco Polo, Viene el hielero. Tomamos su drama El luto embellece a Electra como ejemplificación de la variedad de elementos trágicos modernos.

2.31 El luto embellece a Electra.

Escrita en 1931, aparece en ella la trágica belleza del personaje griego, hija de Agamenón y Clitemnestra, expuesta a la luz del pensamiento freudiano; es una interrelación que analiza los motivos psicológicos que originan las acciones de los personajes. Este drama de O'Neill es un conflicto de pasiones encerradas en la estrecha dimensión que otorga la convivencia familiar; nos revela las ataduras originales de todos los seres humanos que, cuando no son sublimados se encaminan a su destrucción. Desde el inicio de la obra O'Neill traza un círculo, como un ciclo trágico, insalvable, inexorable, en donde naufraga una familia de la alta burguesía, se declara una guerra sin tregua por el dominio y la posesión de los demás. Cuando se dice que El luto embellece a Electra es una Orestíada moderna, consideramos que eso no es suficiente para tratar de definir la trilogía de O'Neill, ya que aunque este drama conserva el sentido fatalista de la vida del mundo griego, la primera parte o "El regreso al hogar" no corresponde exactamente a la tragedia "Agamenón"; ni "Los acosados" y "Los poseídos" integran plena-

mente una nueva versión de "Las Cóeforas" y de "Las Euménides" respectivamente. En cambio, lo que sí podría considerarse presente es el coro, ya que en esta obra éste es el grupo de vecinos del pueblo así como las conversaciones de los criados con sus amos, especialmente las de Seth.

La síntesis del argumento es la siguiente: el general Ezra Mannon regresa victorioso de la guerra de secesión. Durante su ausencia su esposa Cristina se ha enamorado de Adam Brandt, quien resulta ser un hijo bastardo del padre de Mannon. Es decir, que Brandt y Mannon son hermanastros. La situación de adulterio es descubierta por Lavinia, la hija de Ezra y Cristina; aquélla amenaza con revelarlo todo. Cristina, después de gritarle la verdad a su marido lo mata y nadie sospecha la verdad a excepción, nuevamente de Lavinia, quien ha escuchado las últimas palabras de su padre acusando a Cristina y ha encontrado la cajita que contiene las pastillas del veneno. En la segunda parte de esta trilogía regresa, también de la guerra, Orin, el hermano de Lavinia; ella le narra todo lo sucedido y le da pruebas haciendo que Orin escuche una entrevista entre Brandt y Cristina, su madre. Orin furioso mata a Brandt; pero Lavinia arregla todo de manera que el asesinato aparezca como un intento de robo y nadie sospeche la verdad. Cuando Cristina conoce la verdad acerca de la muerte de Brandt se suicida. En la última parte del drama, ya ha transcurrido un año, Lavinia y Orin regresan de un largo viaje. Ahora Lavinia desea olvidar todo el pasado, en ella se ha operado un cambio y quiere casarse con Peter Niles, su eterno enamorado. Hazel, hermana de Peter, tam-

bién ha amado desde siempre a Orin; pero Lavinia temerosa de que Orin, a quien con frecuencia le dan crisis de melancolfa, revele algún día la verdad, quiere alejar a la joven Hazel de su hermano. Finalmente Orin obsesionado por sus culpas se suicida con la misma arma con que se suicidó su madre. Lavinia renuncia al amor y se encierra en la mansión Mannon, llena de fantasmas, de culpas, de muertes, como si fuera su tumba.

Según el propio O'Neill, su trilogfa es "una interpretación trágica moderna del siglo clásico sin la ventaja de los Dioses -porque ésta (la pieza), ante todo, tiene que ser (una) pieza psicológica moderna - el destino surge de la familia" (30).

Ahora dentro de esta interpretación de la trilogfa griega veamos a los personajes: Cristina Mannon que corresponderfa al personaje de Clitemnestra es arrastrada por su pasión más allá de todas las fronteras; es una mujer otoñal como la Abbie de El deseo bajo los olmos, pero en Cristina hay una violenta lucha interior para decidir entre su felicidad con su amante Adam Brandt y el bienestar de su marido al que detesta. Al decirse ya no tiene capacidad de razonar y aquí está la gran diferencia entre el personaje griego y Cristina Mannon. Clitemnestra arrastra todo un factum anterior: la maldición que pesa sobre la casa de los Atridas, el que Agamenón la haya engañado en diversas ocasiones; que haya llegado al palacio de su reino con su amante Casandra después de la guerra de Troya y, sobre todo, el que haya sacrificado a la hija de ambos: Ifigenia.

Cristina, en cambio, no tiene para Ezra este historial de rencores, ella está ciega en su pasión, es la última oportunidad que le brinda la vida para ser feliz, y tiene en su centro vital el libre albedrío para elegir, como personaje de Shakespeare, su propio destino. Clitemnestra es un tanto mítica y un tanto humana; Cristina es totalmente humana, atormentadamente pasional. Tiene todos los agravantes y pocas o ninguna disculpa para el proceder que elige.

Orin es el típico producto de una sociedad corrupta; uno de esos miles de soldados que acudieron a la guerra y aunque físicamente llegaron a sus hogares a salvo, sus almas, sus mundos espirituales están destruidos. A estas condiciones anímicas debemos agregar la relación incestuosa que Orin tiene con su madre; cuando mata a Brandt lo hace más por celos, que por vengar la muerte o la traición que se le hizo a su padre. Muerta Cristina, Lavinia, que físicamente recuerda en algo a su madre, despierta en Orin, otra vez, una relación incestuosa. Por ello cuando Lavinia decide casarse, Orin no puede soportarlo, ya no tiene más capacidad de sufrimiento y encuentra la ansiada liberación en el suicidio.

Lavinia, al inicio del drama, presenta acentuadas las características o rasgos que debieron estar en la mente del autor griego al crear la hija de Agamenón: es delgada, sombria, casi asexual; está obsesionada con hacer pagar el asesinato de su padre. Pero aquí, en el drama de O'Neill, Lavinia no solamente odia a Cristina porque ha traicionado a Ezra y lo ha matado, si

no también porque ella a su vez se sintió atraída por Brandt; tiene celos y existe una competencia, una rivalidad absoluta entre las dos. "Puesto que Christine le ha robado a Lavinia el amor de los dos hombres, el desquite adecuado no será matarla sino quitarle el amor que es su vida" (31). Los rasgos físicos de Lavinia cambian después de consumada su venganza; se ha trocado femenina desde que su madre ya no existe. Asimismo hace otro esfuerzo desesperado y trata de rechazar su vida pasada y rehacerla, pero con el suicidio de Orin comprende que "debe pagar sus vidas con la propia, y no con la fácil expiación de la muerte real -que sería una liberación siempre anhelada- sino volviendo a la muerte en vida que es el sino de los Mannon y que, como siempre se ha de lograr a través del orgullo de los Mannon" (32).

La rígida familia Mannon, de tradición puritana, encarna así la tragedia de los instintos desencadenados en un mundo dominado por las "buenas costumbres", en donde casi todo es una especie de máscara, fría, calculadora, que los conducirá a la muerte. "El esquema del drama es excelente, y O'Neill ha logrado hacernos creer en la terrible historia. Sutil, pero audazmente, los caracteres se revelan ante nosotros; aunque no aparece ninguna representación concreta de "Las euménides", el autor consigue que casi parezcan vivir en la escena" (33). Cabe mencionar aquí, a reserva de verlo con detenimiento, que cuando Alfonso Sastre fundó el T. A. S. (teatro de agitación social), tenía como uno de sus propósitos básicos presentar al público español una serie de dramaturgos que eran desconocidos en España

debido a la censura; entre ellos estaba Eugene O'Neill, a quien Sastre introduce dando a conocer sus obras, porque lo considera un autor trascendental. En su drama La mordaza Sastre presenta una clara influencia de O'Neill. Son varios los aspectos que unen e identifican a estos dos dramaturgos, como se apreciará páginas adelante.

Índice de notas al capítulo 2.

- 1 Nicoll Allardyce. Historia del teatro mundial, p. 691
- 2 Ibidem, p. 693
- 3 Ibidem, p. 668
- 4 Ibidem, p. 669
- 5 Ibidem, p. 524
- 6 Idem, p. 524
- 7 Ibidem, p. 528
- 8 Gerhart Hauptmann. Los tejedores, p. 13
- 9 Ibidem, p. 21
- 10 Nicoll Allardyce. op. cit., p. 523
- 11 Ricardo Baeza, prólogo a La hija de Iorio de Gabriel D'Annunzio, p. 8
- 12 Gabriel D'Annunzio. El fuego, apud. Ricardo Baeza, op. cit., p. 10
- 13 Idem, p. 10
- 14 Ibidem, p. 20
- 15 Gabriel D'Annunzio. La hija de Iorio, p. 37
- 16 Ibidem, p. 45
- 17 Ibidem, p. 107
- 18 Ibidem, p. 52
- 19 Ibidem, p. 57
- 20 Ibidem, p. 73
- 21 Ibidem, p. 110
- 22 Federico Schiller. "Del uso del coro en la tragedia" en Dramas, p. 9
- 23 Ibidem, p. 11
- 24 Ibidem, p. 12

- 25 Nicoll Allardyce. op. cit., p. 811
- 26 Ricardo Doménech, apud. Alfonso Sastre. Anatomía del realismo, p. 261
- 27 Nicoll Allardyce. op. cit., p. 811
- 28 Idem, p. 811
- 29 Eugene O'Neill. apud. José Ma. Valverde. Historia de la literatura Universal, p. 446
- 30 Eugene O'Neill "Notas de trabajo y extractos de un Diario de trabajo fragmentario" en Chief European Theories of the dram, p. 533
- 31 Doris V. Falk. Eugene O'Neill y la tensión trágica, p. 108
- 32 Ibidem, p. 109
- 33 Nicoll Allardyce. op. cit., p. 818

3. El teatro de la posguerra.

"El nuevo teatro que surgió en los años cincuenta, no es una escuela y ni siquiera un grupo" (1). Esto es así porque se han utilizado palabras como "vanguardia" o "absurdo" cuando en realidad cada dramaturgo daba y da a estos términos su personal significado. De lo que podemos hablar es de aportaciones, ya que algunas de ellas como las de Jean Paul Sartre, Albert Camus, Antonin Artaud y Bertolt Brecht son verdaderamente relevantes.

En el caso de Sartre, por ejemplo, se da el caso de que una filosofía, como lo es el Existencialismo, se convierte casi en una teoría dramática. Por medio de ella apreciamos que el hombre está condenado a su libertad y debe elegir su vida, pero al hacerlo involucra a todos los demás hombres. Si hay un paraíso y un infierno, según dicen, para todos, cada individuo tiene su propio paraíso y su propio infierno, por ello para este filósofo francés el infierno son los demás y así lo presenta en su drama A puerta cerrada.

El teatro de la posguerra que integran diversos dramaturgos es un teatro de hechos potenciales, no reales; por ello el espectador común, normal, no lo acepta fácilmente, porque no lo entiende. Acostumbrado como estaba el público al teatro psicológico, a ese teatro que lo desconocido del interior del alma humana se convierte en accesible, el teatro de la desolación y la desesperanza que trae consigo la posguerra revoluciona la escena y sorprende al espectador.

"La única actividad que resulta común por encima de sus evidentes divergencias, a todos los dramaturgos, llamados del absurdo, es la de dar cuerpo a nuestras verdades fundamentales y, mediante una innovación radical, (la que representaría Artaud), hacer de la escena el lugar propio de una realidad nueva, tan extraña al naturalismo como a las concepciones ideales" (2).

Algo que de verdad une a Samuel Beckett, a Eugene Ionesco, a Antonin Artaud, es que en sus dramas lo que desean es "poner en tela de juicio la realidad y las formas de teatro tradicional" (3).

En verdad si alguna etiqueta pudiera ponerse al teatro de este período sería la de teatro que ofrece un "Nuevo Realismo". Precisamente de este concepto se ocupa Alfonso Sastre. Refiriéndose a Esperando a Godot de Beckett dice:

"La riqueza de esos procedimientos es lo que hace que el cuadro que Beckett nos presenta resulte un poco extraño para algunas miradas, como puede resultar extraña, irreconocible, para un enfermo pulmonar la radiografía de sus pulmones. Sin embargo, esa es la realidad más profunda de su anatomofisiología y no la que representa esa fotografía, en la que se exhibe en su documento de identidad personal" (4).

El enfermo que menciona Sastre tiene como realidad de su existencia su cercana muerte, pero no la percibe, no la puede ver; acepta en cambio la sonrisa de la fotografía que no revela fielmente su interior. El hombre es el mismo; la gravedad existe, él la presiente, la siente, pero no la palpa. Entonces este teatro de la posguerra nos dará, nos proporcionará una serie de infraestructuras para revalorar, para aprender a ver la reali-

dad en forma profunda y no superficial.

"Durante la larga ocupación alemana, por su puesto, el progreso de la escena parisiense estuvo seriamente interrumpido, pero incluso en ese tiempo es evidente una vitalidad verdaderamente sorprendente, mientras que las temporadas de posguerra han dado empuje a numerosos dramas que, aún si no nos gusta el tono de todos ellos son interesantes en cuanto a la forma y al contenido. Tan diversos son, ciertamente, los métodos utilizados por los escritores que es difícil saber la mejor manera de tratarlos" (5).

En la vida de todo hombre "hay una ironía y una paradoja omnipresentes. Es precisamente esta paradójica ironía lo que los existencialistas pretenden que debe ser el arte" (6). Pero lo que más nos importa sobre el teatro francés de esta etapa es que "en Sartre, sin embargo, aparece una pasión genuina por la creación de un nuevo género de tragedia, en donde la situación más que los caracteres es la fuerza dominante" (7).

Es ésta una de sus aportaciones al teatro universal; es la que más nos interesa porque es la que recoge Alfonso Sastre cuando escribe sus tragedias existencialistas Ana Kleiber y Escuadra hacia la muerte. Todas las contradicciones que tiene el hombre conforme su mente va evolucionando son retomadas por Albert Camus, que en su drama Calígula ofrece el mundo de la locura, puesto que un demente tiene el poder de vida y muerte sobre todo el imperio romano. Es decir, un enfermo mental gobierna y decide el destino de un mundo supuestamente civilizado. Artaud agregará a todo esto lo que él llama "el teatro de la crueldad" y Brecht aportará su teatro épico. De todos y de cada uno de estos dramaturgos, Alfonso Sastre ha tomado elementos para crear

su "tragedia compleja", que es, a nuestro juicio, la más valiosa de sus personalísimas aportaciones.

3.1 Jean Paul Sartre.

(1905-1980) Es sin duda el más famoso representante de la corriente existencialista, que se hizo popular a partir de la segunda posguerra. Una de sus principales obras es El ser y la nada pues se considera que contiene su pensamiento medular, tanto por sus descripciones psicológicas como por su penetración ontológica. Fue publicado en 1943 y en él Sartre nos dice que la nada no es como en otros autores un complemento del ser, sino el componente de lo real; y el ser, en cuanto existencia humana, es un continuo arrancarse de sí. El hombre es el ser condenado a la libertad, pues no se ha creado a sí mismo, y, sin embargo, es libre porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace.

En 1948 Sartre escribe quizá una de sus obras dramáticas más conocidas en nuestros días: Las manos sucias. En esta obra el filósofo francés estudia el conflicto íntimo de un joven intelectual lanzado, por decirlo así, a la acción, y contenido por sus escrúpulos. Debe cumplir la orden de realizar un asesinato pero se detiene porque se manchará, se ensuciará las manos con la vida del traidor que debe ejecutar. Cuando finalmente egte joven le dispara a Hoereder, lo hace más bien por celos, por que lo descubre besando a su esposa Jessica, y no por obedecer al partido al cual pertenece. Hugo, el joven intelectual, es entonces el adolescente que busca en la acción, en la hazaña osa-

da, justificar su existencia ante sus propios ojos. Hoereder en cambio, en oposición a Hugo, es el militante verdadero, que tiene la eficacia como supremo lema y que no se asusta por tener que "ensuciarse las manos". Hoereder se inclina más por los frutos que produzca la acción, que por las ideas de pureza o el concepto de heroísmo. Son dos personajes, dos conflictos, dos individuos, el idealismo y la práctica; los dos auténticos, genuinos, pero sobre todo los dos son profundamente humanos.

En 1960 aparece Critica de la razón dialéctica, es éste un largo ensayo que partiendo de las premisas expuestas en sus libros anteriores expresa la "circularidad dialéctica". Es decir, ese juego de mediaciones, entre la existencia y los objetos y viceversa, que encuentra en la praxis su carácter real. Analiza temas de índole política y social y no está plenamente de acuerdo con el marxismo.

Pero, a decir verdad, no son las obras filosóficas de Sartre, en forma definitiva, las que ocasionaron la raigambre popular que alcanzaron sus ideas. Gran parte del éxito de la difusión se encuentra en las obras literarias de Sartre: La Náusea, A puerta cerrada, Las moscas, La edad de la razón, El diablo y el buen Dios, La prostituta respetuosa.

Podemos decir que los temas centrales de este filósofo en la literatura son: la libertad, la angustia, la imposibilidad de las relaciones interpersonales de sujeto a sujeto y el fracaso del hombre en todos sus intentos para realizar su proyecto fundamental: llegar a ser Dios.

Si el hombre es una pasión inútil, y el absurdo es la tónica general de su existencia, se concibe que el sentimiento de náusea caracterice e invada a un auténtico existencialista. El personaje central de La Náusea, Antoine Roquetin, "siente, pues, una tendencia absoluta hacia lo auténtico; lo espera, lo busca. Tal actitud lo convierte en un verdadero personaje de novela. Su historia es la de un fracaso ante elevados propósitos; fracaso empero, que, paso a paso, por encima de su desilusión, lo conducirá a saber lo que según Sartre es la existencia" (8).

En Las moscas, no obstante la presencia de los mitos griegos, Sartre vuelve a subrayar con fuerza, las ideas del Existencialismo. Esta obra "no es más que una fórmula de la existencia humana, y al mismo tiempo una fórmula de libertad y compromiso, de soledad y solidaridad" (9). Porque Orestes, como si fuera el Mersault de Camus, es un desterrado, un exiliado, casi un extranjero, que expresa, en tiempos gramaticales hipotéticos, lo que podría haber sucedido, pero que en realidad no sucedió. Orestes dice en Las moscas "por esta puerta habría entrado y salido mil veces. Cuando niño habría jugado con sus hojas, me habría apoyado contra ellas y mis brazos habrían probado su resistencia".

Desde luego que hay una gran diferencia entre los dos personajes literarios, porque mientras Orestes está determinado por la acción, Mersault describe, pero no explica nada; su pensamiento no manifiesta una tesis.

Desde luego que el universo que habitamos está plagado

de hecho, de resultantes, de incomprensibles, de absurdos, de dolores. Lo más terrible de esta situación es que se nos condiciona desde la infancia para recibir este mundo caótico con resignación, con paciencia, es decir, con un espíritu conformista. Contra esta aceptación por antonomasia van dirigidos los libros, las ideas, el pensamiento existencialista de Jean Paul Sartre. De esta forma los seguidores y defensores de Sartre proclaman "que lo que el filósofo ofrece es un nuevo humanismo, en el cual el hombre encuentra su verdadera posición en el universo; la existencia humana se halla purificada de todo vínculo artificial, y recibe su verdadero sentido en una vida sincera, que finalmente será la más propia del hombre" (10).

3.11 El Existencialismo es un Humanismo.

Este libro, como sabemos, es el texto de una conferencia pronunciada por Sartre en 1946 y publicada en el mismo año. En él se ofrecen determinadas respuestas a ciertos ataques y críticas que se hicieron al Existencialismo. Los marxistas habían acusado al Existencialismo de quietismo y de subjetivismo; los católicos de pesimismo y de individualismo. Además, la gran difusión del Existencialismo había hecho que se aplicara este vocablo casi a cualquier cosa. "Entendemos por Existencialismo una doctrina que hace posible la vida humana y que, por otra parte declara que toda verdad y toda acción implica un medio y una subjetividad humana" (11). Las principales ideas de Sartre sobre el Existencialismo están en este libro, después Sartre las vacía en sus obras, y se convierten en fundamentales para

Alfonso Sastre. Nuestro autor nunca detiene su carrera opositora, de contiendas, porque de acuerdo al Existencialismo el hombre manifiesta con su comportamiento su totalidad como ser. En algunos de sus dramas Alfonso Sastre muestra su etapa existencialista, factor determinante para la creación de algunas de sus tragedias, y algunos de sus personajes ofrecen en sus diálogos esta filosofía que causó tanta admiración en el momento en el cual apareció.

3.12 A puerta cerrada.

Fue estrenada en 1944 y es una obra que solamente presenta tres personajes: Garcín, Inés y Estelle; tres personajes que no pueden comunicarse, que se mueven en un ámbito que se puede interpretar como un espacio ultraterreno, al que se llega después de la muerte.

Sartre ha señalado que la base de las relaciones humanas es el conflicto, la lucha, y que de ninguna manera es posible establecer el contacto interpersonal, la comunicación de sujeto a sujeto. Un ejemplo espléndido de estas afirmaciones es A puerta cerrada, tragedia en la cual se lucha afanosamente por obtener algo que jamás se consigue. Dice Sartre en El ser y la nada:

"yo me encuentro solo y en la angustia frente al proyecto único y primero que constituye mi ser; todas las barreras, todos los resguardos se rompen nihilizados por la conciencia de mi libertad: yo no tengo ni puedo tener recurso o valor alguno, ante el hecho de que soy quien mantiene a los valores

existencial, Garcfn tiene que afrontar su existencia sin engañarse.

El hombre según Sartre es lo que quiere ser, es responsable y debe comprender lo que es su naturaleza, que lo hace capaz de engañarse; de esta manera se engañó a sí mismo Garcfn.

Estelle ha sido capaz de lanzar a su hijita por la ventana para seguir siendo joven, sin ataduras y dispuesta siempre a divertirse. Inés, en cambio, muere asesinada, aspiró gas sin darse cuenta. Ella también mató al amante de Florence, para permitirse vivir un tiempo juntas en relación lesbiana; después Florence decidió matarse y matar a Inés. Ésta se nos presenta como una mujer sumamente fuerte; sabía que el mundo la consideraba una mujer condenada y cuando conoce a Garcfn, en este exilio después de la vida, ella le dice que él debe ser el verdugo porque tiene cara de miedo, para burlarse de él. Trata de robarle a Estelle; Inés quiere quedarse con ella, pero la pierde. Inés es el personaje consciente del infierno, de ese infierno real, irremediable del devenir cotidiano: "no hay necesidad de parrillas, el infierno son los otros" (14).

Garcfn es lo contrario de Inés; ella buscó a Florence para degradarla, para hacerla abyecta. Garcfn se casó con una prostituta que le soportaba todo y a la cual nunca apreció. Él no tiene la fuerza ni la dureza de Inés, "mira que débil soy, un soplo; sólo soy la mirada que te ve, sólo este pensamiento incoloro que te piensa" (15).

en el ser. Estoy desligado del mundo y de mi esencia, por esta nada que yo soy, y debo realizar, en el sentido del mundo y de mi esencia. Yo decido de ello, solo, injustificable y sin excusas".

Por ello A puerta cerrada es la visión de un infierno que consiste en la ineludible continuación del encierro de estos tres personajes dialogando desde la situación anímica que la misma muerte ha hecho eterna. Sartre continúa en El ser y la nada: "el prójimo nos condiciona y con el conocimiento que de nosotros tiene, nos roba a nosotros mismos y sin embargo tenemos necesidad del otro para captar plenamente todas las estructuras de nuestro prójimo". Podemos afirmar que en estas palabras se encierra la síntesis de esta pieza teatral. La angustia para Sartre "no es una cortina que nos separa de la acción, sino que forma parte de la acción misma" (12), y el personaje Garcín así lo expresa cuando dice: "¿es posible ser un cobarde cuando se han escogido los caminos más peligrosos? ¿Puede juzgarse una vida por un solo acto" (13). Lo que sucede es que Garcín ha muerto fusilado de doce balazos por ser un desertor. Justamente aquí entra de lleno la base existencialista. Garcín ha sido ejecutado por un momento de debilidad, sin importar todo lo que hizo antes. Como hombre libre, como ente subjetivo, se burló del dinero y del amor. Imaginó, soñó, durante treinta años que era un hombre valiente; y cuando estuvo cerca, de frente al peligro, huyó. Como los valores y los juicios han sido siempre preestablecidos, Garcín pierde su calidad de héroe. Como hombre condenado a su libertad, escogió ser héroe, pero no pudo probarlo. Por eso ahora, como consecuencia de su absurdo

Sartre en esta obra explora a fondo el miedo, la muerte, la conformidad y la capacidad de renovarse. Cuando los tres personajes miran dentro de sí mismos, cambian su yo interno que trata de comprender por su propia conducta. El ejercicio de su voluntad les determina quiénes y qué son. Ellos son la incomunación del ser humano; son el infierno y el castigo que implica la imposibilidad de convivencia con todos sus semejantes; son bajo el genial trazo psicológico sartreano, tres individuos que rompieron un orden: el militar, el maternal y el amoroso y pagarán por ello con el infierno de la incomunicación eterna. Como personajes existencialistas tendrán al final de la obra conciencia de sí mismos, conciencia de su nula relación con los demás y, conciencia de las inferencias de sus acciones.

Finaliza la obra con las palabras "continuemos" porque el hombre existencialista está forzado por la misma naturaleza de su existencia a "hacer". En un sentido más amplio la palabra "continuemos" significa que este juego de crueldades nunca interrumpidas va conformando también los momentos de la historia humana que no se interrumpen nunca.

3.2 Albert Camus.

(1913-1960) Nació en Mondovi, Argelia, cuando este país era colonia francesa y participó en los movimientos de resistencia contra los nazis en la segunda guerra mundial. Camus rompió su amistad con Jean Paul Sartre a raíz de una polémica sobre la Revolución rusa y por su libro El hombre rebelde en 1948. Reci-

bió El Premio Nobel de literatura en 1957.

Algunos críticos han dividido la obra de Camus en tres etapas: Etapa del absurdo: El extranjero, El mito de Sísifo, El malentendido y Calígula. Etapa de la rebelión: La peste, El estado de sitio, Los justos y El hombre rebelde. Etapa de solidaridad: El anverso y el reverso, La caída.

"A Camus no le interesa ni la perspectiva ni lo general o lo concreto, no le preocupa el cuadro ni andar rodando en toro a los hechos; lo que realmente le interesa es la cara y cruz de la Existencia, el acontecimiento relativamente puro y transparente, semejante a un cristal, en que se refracta la verdad, el reverso, lo anímico" (16). Por esta razón El extranjero "no es ni una persona que se mantiene al margen de las cosas ni es un indiferente, es un extraño frente a todo lo que ocurre a su alrededor, en cuanto eso que ocurre es algo más que mero mundo" (17). El extranjero, dice el propio Camus en El mito de Sísifo, no es bueno, ni malo, moral ni inmoral. Su categoría es absurdo. Es decir, que Mersault encarna el divorcio que hay entre las aspiraciones espirituales que tiene todo ser humano y el carácter final que determina la existencia del hombre. Esto es, entre la preocupación que es su esencia misma y la vanidad de sus esfuerzos. Lo absurdo no está ni en el hombre, ni en el mundo; lo absurdo se identifica en la condición humana, en el hombre dentro del mundo. Entonces el hombre no es el mundo. "Si yo fuese un árbol entre los árboles, esta vida tendría un sentido, o más bien, este problema no lo tendría, pues yo formaría parte de es

te mundo. Yo sería este mundo, al que me opongo ahora, con toda mi conciencia. Esta razón tan irrisoria es la que me opone a toda la creación" (18). Por lo tanto El extranjero, publicado en 1942, es precisamente esto el hombre frente al mundo, el hombre entre los hombres.

La pluralidad de los instantes comunicables la que finalmente dará cuenta de la pluralidad de los seres, es Mersault. Este personaje central es un ser rutinario que responde a las diferentes situaciones de manera mecánica. Pero de pronto Mersault comprende el absurdo de la existencia, se rebela y disfruta intensamente de sus últimos momentos de vida auténtica. Camus ha creado así un héroe absurdo, plenamente consciente de la inutilidad de esfuerzo, de su pasividad, de todas sus acciones. Esta concepción del hombre absurdo la utiliza Alfonso Sastre en su drama Escuadra hacia la muerte donde los personajes algo tienen del sentido heroico de Mersault, ya que todos sus esfuerzos no sirven de nada.

El Mito de Sísifo, también en 1942, es un conjunto de ensayos que se nos ofrecen en cuatro partes. En la última parte Camus expone que la vida es un absurdo, sólo comparable al castigo a que los dioses condenan a Sísifo. No hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza. El castigo de Sísifo no tiene sentido, como no lo tiene la misma vida. Esta obra en realidad es una explicación, una justificación de su novela El extranjero, porque mientras no nos demos cuenta de nuestra realidad, de lo que es la vida, no podemos ser trágicos, ni heroicos; es sólo mediante la conciencia que podremos por lo me

nos rebelarnos. Nuevamente, en esta obra, Sastre se adhiere al pensamiento de Camus, pues su objetivo es hacer que su público tome conciencia para qué después se rebele. El castigo de los soldados de Escuadra hacia la muerte es tan absurdo como el de Sísifo.

La primera obra teatral de Camus es El malentendido estrenada en 1944 y publicada en 1947 con Calígula. Esta obra es la vida sórdida de una madre y de su hija Martha que cansadas de su horrendo círculo cerrado buscan la forma de encontrar otra vida. Para la hija, como gran símbolo, la felicidad toma la forma de un país lleno de sol. Su deseo de transformación es tan intenso, que han asesinado a los clientes ricos de su posada para robarlos. Su última víctima es Jan, el hijo y hermano ausente que viene a reintegrarse a su familia, pero es narcotizado y arrojado al río por las mujeres que por medio del pasaporte, descubren la identidad del asesinado. La madre, como la Yocasta de Sófocles, se suicida. Es indudablemente una tragedia porque lleva implícito el conflicto ético, el libre albedrío, el acto mismo de agresión al valor absoluto, el reconocimiento del pecado y la expiación. Las dos mujeres se han comprado su destino.

La peste fue publicada en 1947, esta novela presenta una peste simbólica pues aunque la epidemia de esta enfermedad se ha desarrollado en la ciudad de Orán, la mayor peste es la que acaba de devastar a Francia: la segunda guerra mundial. El individualismo, la indiferencia y el menosprecio se han transformado. Esto es así porque Camus es la búsqueda siempre pendiente

de analizar, de presentar las dos caras de la moneda, reverso y anverso. De nuevo los protagonistas están frente al absurdo: la guerra. Pero aquí por convicción propia han buscado y han encontrado valores. Alfonso Sastre en su obra Ana Kleiber también pone a sus personajes frente al absurdo de la guerra, algunos encuentran valores, otros no.

En 1948 fue estrenada Estado de sitio y en 1949 Los justos. Igual que en la novela Camus trazó un camino de El extranjero a La peste; ahora en el teatro caminará de Calígula a Los justos. Los cinco actos de esta última obra transcurrieron en Rusia en la Revolución de 1905. El partido socialista revolucionario ha decidido sacrificar al duque Sergio, que es tío del Zar (hecho verídico). Y la obra está dedicada a los justos, a estos hombres revolucionarios que aún se detienen para no lanzar la bomba si van a ser sacrificados dos niños. La tragedia está dentro del teatro filosófico, dentro del teatro del absurdo. Kaliayev es hecho prisionero y muere ahorcado. Violó un orden, un mandato y paga por ello con su vida. Si en Calígula se mata por odio, por resentimiento, por venganza; en Los justos se mata para que más adelante ya no sea preciso matar. Es una tarea igualmente amarga e implacable. Se debe amar la vida y por ello los justos matan esperando una reestructuración de la vida.

Ya se dijo anteriormente que para el hombre griego, el cosmos es el medio que lo nutre y contra este medio sostendrá una constante lucha. El cosmos para Camus es la concepción misma del drama. "El programa camusiano de concebir la literatura

como universo, como cosmos creado por el escritor, quedó reservado para la épica en primer lugar, que es la narración cuya estructura es totalista por antonomasia" (19). Ahora bien, al trasladar esta concepción al teatro se convirtió en una gran innovación en una aportación. "Mientras que en un drama clásico el espectador vive la acción desde fuera, desde enfrente, en este caso la vivirá desde dentro como algo que lo amenaza, cual si se tratara del cosmos" (20). El espectador estará en el centro y a su alrededor el teatro. Por ello el teatro de Camus atrapa al espectador y lo culpabiliza, lo centra, lo compromete con la obra, con el teatro, con el problema y con el mundo. Alfonso Sastre hace lo mismo y lo apreciamos con claridad en Crónicas Romanas donde los personajes aparecen por todas partes, por las butacas, por los pasillos, del escenario, y el espectador comprometido, atrapado está en el centro de todo el espectáculo.

3.21 Calígula.

Fue estrenada en 1945. Calígula, a causa de la muerte de Drusila, su hermana y amante, parece haber enloquecido y ha huido de palacio. Patricios y servidores tratan afanosamente de encontrarlo, pero el joven emperador no se ha vuelto loco. La muerte de Drusila ha significado para él la revelación del absurdo de la condición humana. "Los hombres mueren y no son felices" (21). Entonces reaparece dispuesto a mostrarle a sus súbditos que su existencia no tiene sentido. Y les dice: "se muere porque se es culpable. Se es culpable por ser súbdito de Calígu

la; como todo el mundo es súbdito de Calígula, todo el mundo es culpable". La obra entonces está saturada de filosofía y desarrolla la idea de que no hay una medida común para nuestros afectos y nuestros deseos, nuestros falsos valores y la voluntad de los que nos gobiernan. Calígula, de esta suerte, quiere volver a modelar el mundo y sólo hay un medio "por fin ha llegado un emperador para enseñarnos la libertad" (22).

Obliga a todos los patricios a ceder sus bienes al Estado, a desheredar a sus hijos y a matarlos después. Ordena ejecuciones, viola a las esposas de los patricios y los humilla. El absurdo así ha sido instaurado como principio de gobierno y esto origina que se prepare la conspiración para matar al emperador. En esta obra, Calígula ha denunciado lo absurdo del mundo, se ha enfrentado al bien y al mal, a los hombres y a los dioses, poseído por una fiebre destructora se encamina implacablemente a su propia destrucción.

Calígula denuncia la injusticia, la arbitrariedad, el atropello, el absurdo existencial y desde luego sus consecuencias. La rebelión contra Calígula no es egoísta, no es solamente para nombrar a Claudio como sucesor; lo que sucede es que estos hombres camusianos están inmersos en el terrorismo estatal.

Visto con detenimiento, Calígula no hace nada para alejar su propia muerte, porque esta muerte es la meta de sus actos, la prueba de que los hombres pueden tener conciencia y negar el absurdo que les ahoga. Por ello, cuando antes de morir se mira en un espejo, no ve el rostro de Dios; no se ha conver-

tido en Dios, pero a esas alturas ya ni siquiera le importa eso; los hombres gracias a él se han convertido en hombres.

El mismo sabe, por su acercamiento al Existencialismo, que antes de ser emperador, es hombre, como tal, morirá y no puede hacer nada para evitarlo. Transformado desde la muerte de Drusila, al final de la obra aún grita "estoy vivo" cuando la realidad es muy distinta, agoniza y perecerá. Otro personaje in tenso de Calígula, por lo que proyecta al espectador es el poeta Escipión. El autor nos presenta en una vertiente a Calígula, el poder ciego, la irracionalidad, la locura, la enajenación de las sociedades decadentes; y en la vertiente opuesta Quereas, que es la rebelión, la fuerza, la posibilidad de reestructuración. En medio de los dos está Escipión. "Camus no se queda en el mero enfrentamiento de dos posiciones, no se limita a la dis yunción excluyente: introduce un tercer personaje que se mantie ne entre líneas, participando en ambas posturas, el poeta Escipión. Él es quien comprende a los dos: se siente fascinado por Calígula con su absoluto, pero acabará decidiéndose claramente por Quereas, es decir, por la rebelión; como de sí mismo dirá Camus en el Discurso de Suecia, que él mismo se encuentra a medio camino, es el tipo de persona que no es capaz de ser absolu tamente ni una cosa ni otra, sino la síntesis, que en cierto mo do tiene algo de traición" (23).

En esta tragedia Calígula, que ha roto todos los órdenes: social, moral, gubernamental, familiar, todos, tiene una toma de conciencia que hace que dentro de la obra aparezca y se desarrolle el problema existencial del absurdo. Calígula busca precisa-

mente en el absurdo de la existencia una respuesta para los hombres. Y ésta no es otra que lo contradictorio, lo irracional de su propia conducta, así hallará la libertad frente al destino. El proceder sin sentido, el absurdo de la vida, que encontramos en Calígula, también lo expresa Alfonso Sastre en su drama Ana Kleiber.

3.3 Antonin Artaud. El teatro y su doble.

(1896-1948) El género trágico en los años finales del siglo XIX entra en una especie de letargo. "Desde hace doscientos años se nos ha explicado quiénes somos y qué debemos ser: de Diderot a Sartre, pasando por Ibsen y Brecht, el teatro desborda psicología, ideología y moral. Y de repente se nos presenta y se nos representa. Una semioscuridad invade la sala. Por fin reaparece el enigma. Con él se anuncia la tragedia" (24). Por fin reaparece la tragedia por la búsqueda de nuevos senderos, que son los que dictará la vanguardia; es decir, el conjunto de "ismos" de principios de siglo; caminos sensibles y sensoriales para dar un estímulo innovador al público. Y en esta forma se pierde el sentido trágico tradicional, porque "la tragedia no vuelve por el lado que se la esperaba, donde se la buscaba en vano desde hacía tiempo -el lado de los héroes y los dioses-, sino del extremo opuesto, ya que se origina esta vez en lo cómico, precisamente en la forma más subalterna de lo cómico, en la más opuesta a la solemnidad trágica: en la farsa, la parodia. La tragedia contemporánea nace con la obra de títeres del colegial Jarry Ubu Rey (1888)" (25). Farsa en el sentido del recru-

decimiento de los valores de la realidad. "El drama de vanguardia es la comedia del nihilismo y la desesperación. Artaud vio a Ubu como una poderosa fuerza destructora que había eliminado el convencional drama como entretenimiento o el drama con finalidad, que durante tanto tiempo habían dominado los escenarios" (26). El círculo, como en toda suerte de circunstancias, vuelve a cerrarse: el teatro se inició como un ritual y cuando aparece la figura de Antonin Artaud, el teatro, que con el devenir del tiempo había llegado a ser espectáculo de entretenimiento, como se dijo antes, regresa con nuevos bríos a sus orígenes primitivos. Igual que Rousseau en su momento, Artaud encuentra que es la llamada cultura el elemento que amordaza al teatro y no le permite explayarse.

El arte dramático en el siglo veinte es pues intelectual y sofisticado. Nada más lejano del llamado teatro moderno que la concreción y la inteligibilidad, las obras dramáticas ahora son enigmáticas y misteriosas. Se dice que "todas las obras de la actual vanguardia en el drama experimental tienen una común inspiración en las teorías de Antonin Artaud" (27). Algunos críticos han pensado que precisamente la falta de Artaud estriba en que él niega apasionadamente el análisis psicológico dentro del mismo. "Artaud reacciona contra la extendida ley que, sin derecho alguno que la apoye, exige como condición inexcusable del teatro el análisis psicológico. Esto supone la negación de todo el teatro occidental, y es precisamente la falta de Artaud, que fanáticamente lo niega" (28).

Artaud dice que la crueldad no debe ser sangrienta porque es un procedimiento para llegar a la verdad, porque la verdad es el conocimiento del yo profundo. Así la función del drama, según Artaud, es doble: debe, siendo consistentemente libre de inhibiciones, protestar contra la artificial jerarquía de valores impuestos por la cultura, asimismo debe mostrar, mediante un "drama de crueldad", la verdadera realidad del alma humana y las condiciones inexorables, despiadadas en que vive.

Artaud rechaza el discurso dentro del teatro ya que el discurso es literario y lo que se necesita es teatralidad. "Busca devolver al teatro la índole religiosa y ritual que siempre, en todas las culturas, en todas las razas, ha caracterizado sus orígenes. Para conseguir esto propone una metafísica en actividad donde el camino es un teatro de provocación. Se busca un teatro que engendre en el público el estado de trance preciso para una mística metafísica: el teatro de la crueldad. No se trata de acumular situaciones escénicas crueles, sangrientas o sombrías, se trata de la crueldad que el teatro en cuanto conjunto de cosas y seres puede ejercer sobre nosotros o, dicho más concretamente, de la profunda alteración que puede exigirnos" (29).

El teatro y su doble fue publicada en 1938 y es una colección de ensayos sobre teatro que representan, las teorías aquí expuestas, la contratesis de la tesis presentada por Alfred Jarry. Las dos juntas dan lugar a la síntesis del teatro de vanguardia que sería representado a finales de la Segunda Guerra Mundial. "La protesta de Jarry contra la condición huma

na era primitiva y salvaje; una protesta basada en un nihilismo ciego" (30). Porque Padre Ubu, el personaje central de Ubu Rey es "sucio traicionero, codicioso, ingrato, cobarde y cruel. Es en otras palabras, la figura grotescamente abultada, pero humana. Padre Ubu posee todos los atributos de la maldad cósmica que late en el drama de vanguardia" (31). Recordemos que Ubu Rey (1903) parte de la antiestética del mundo, de los llamados poetas simbolistas, de los poetas malditos como Charles Baudelaire. Probablemente algo tomó Artaud de aquí, porque el simbolismo que intentaba explicar las afinidades secretas de las cosas con el alma, sugería, por el valor musical de las palabras, los matices más sutiles de las impresiones y de los estados anímicos. El simbolista de finales de siglo XIX, todo lleno de sugerencias adaptaba a la evocación de estados, de espíritus cambiantes y etéreos, matices delicados, aspirando a la musicalidad, pues el carácter indefinido de la música permitía vislumbrar un simbolismo universal.

Teatro simbolista fue el de Maeterlink y el de Claudel. Ellos reviven de alguna manera el espíritu religioso del teatro griego y el simbolismo del espíritu medieval. Sus personajes son como colores abstractos en lugar de retratos vivos, mezcla de sagrado y profano; placer y muerte, que en España encontrará gran eco en Valle Inclán.

Los simbolistas reaccionaron contra los parnasianos porque deseaban poesía para obrar directamente sobre los sentidos; el símbolo no era válido por sí mismo, sino por lo que permitía

evocar o intuir. Aunque a decir verdad, el simbolismo en literatura es tan viejo como la expresión misma. El teatro entonces no tiene sentido sino cuando se ajusta al drama y a los sufrimientos originales del hombre. Artaud, como los simbolistas, se remontará a la tragedia antigua y a los misterios de la Edad Media, al teatro oriental, a la magia y a la brujería puestas en escena y al teatro prehispánico. Era necesario resucitar en el público la experiencia del terror, de aquí la comparación entre el teatro y la peste. El teatro y su doble establece que Artaud rechaza no sólo el teatro psicológico, sino también el naturalismo y propone conceder importancia al lenguaje hablado, porque éste es un elemento teatral, mientras que el lenguaje escrito es literatura. Artaud expresa: "sobre la poesía de los textos, está la poesía a secas, sin forma, sin texto. Yo devolveré a aquél su vieja eficacia mágica, su eficacia de embrujo, intrínseca al lenguaje de la palabra".

Si hemos aceptado que el teatro debe ser espontáneo, solamente podrá desarrollar, usar, obras inspiradas por la emoción de un momento; es decir, que la aceptación "a priori", pasiva, del legado de los clásicos, no tiene lugar dentro del nuevo teatro, porque Artaud creía en la poesía del espacio pero no en la poesía del discurso. "Artaud tenía la convicción de que el hombre solamente se ve claramente a sí mismo en sueños; y a través de los sueños puede retrotraerse al pasado primero, cuando nació el drama en forma de observancia ritual de los mitos, mitos que nacieron simultáneamente con el pensamiento humano" (32). Es decir, que la técnica onírica es fundamental para Ar-

taud; gracias a ella "Artaud podía presentar las apariciones, efigies, sustos y sorpresas que tenían la virtud de integrar al público en la perseguida unión mística consigo mismo, con la acción, y con las fuerzas crueles, primitivas y bárbaras que gobiernan el mundo" (33).

El teatro de la crueldad, ese teatro que lleva a la verdad por medio del sufrimiento es una aportación del dramaturgo francés que Alfonso Sastre incluirá como uno de los elementos de su "tragedia compleja" que explicaremos más adelante.

3.4 Bertolt Brecht y el teatro épico.

(1898-1956) Dice Brecht que puede definirse como dramática aristotélica toda aquella que encuadre en la definición de tragedia contenida en El Arte Poética de Aristóteles. Pero indudablemente que lo que más interesa a Brecht es el fin que Aristóteles atribuye a la tragedia: la catársis. Ésta es "la depuración del espectador de todo miedo y compasión, por medio de la representación de actos que provocan justamente miedo y compasión" (34). Entonces una dramática es aristotélica cuando produce la identificación emotiva del espectador con los personajes del drama recreado por los actores, utilice o no las reglas de Aristóteles.

Brecht rechaza la identificación porque las emociones pueden ser producidas por otros medios, por otras vías, no exclusivamente por la vía de la identificación. Brecht entonces está en contra de recrear la tragedia griega. "Las emociones

tienen siempre como elemento básico muy preciso la jerarquía social" (35). Lo que Brecht quiere señalar es que en el teatro no debe existir la catársis porque el espectador emocionado no puede pensar; por ello en sus obras Brecht no presenta escenas climáticas, cuando llega a ellas introduce una ruptura: una canción por ejemplo, para que el espectador recuerde que está en el teatro. De esta suerte aparece el llamado teatro épico, cuya intención es no embelesar al público, no producir una catársis, sino fomentar la actitud científica moderna frente a la sociedad; dar a un público sencillo la conciencia de las condiciones que estaban creando las tensiones y la decisión de aplicar razonablemente su comprensión al mejoramiento social. Es muy importante señalar que en nuestro autor alemán el rechazo a la identificación no surge de un rechazo de las emociones, ni conduce a ese rechazo. Cuando compartimos -dice Brecht- las emociones de otros hombres, de hombres de otras épocas y de otras clases, por medio de las obras de arte que han llegado hasta nosotros, debemos suponer que estamos participando de intereses que, efectivamente, han sido de validez humana general. Esos hombres muertos representan los intereses de clases que llevaron al progreso. "Según la opinión general, existe una enorme diferencia entre aprender y divertirse. El estudio puede ser útil, pero sólo la diversión es agradable" (36). Y es que la creación de Brecht, "el teatro épico" fue atacado porque exige esfuerzos y no proporciona placer; pero esto es falso. Brecht utiliza episodios, parábolas, relatos, baladas populares, movimientos libres en el espacio y la expresión por medio del lenguaje, la música,

la danza, la pantomima, lemas y aún pasajes de cine para crear obras teatrales que fusionen el realismo y la imaginación poética, equilibrando los efectos de modo que el público se mantenga interesado, pero no, sumergido. "Si no existiera un aprendizaje placentero, el teatro -por su misma estructura- no estaría en condiciones de enseñar. El teatro siempre es teatro aún cuando sea teatro didáctico, mientras sea buen teatro será recreativo" (37).

El teatro comienza a relatar, el narrador ya no es un elemento ausente como lo fue la llamada "cuarta pared" y aparece el teatro épico. En realidad, elementos épicos siempre han existido en las obras dramáticas y viceversa. "Entre las aportaciones de Bertolt Brecht a la renovación del teatro contemporáneo -y algunas de estas aportaciones no se pueden negar, cualquiera que sea la posición que se adopte frente a la obra del autor alemán-, ocupa un lugar destacado lo que se ha venido llamando la técnica de la distanciaci3n" (38). Brecht afirma que se debe establecer una distancia, una no identificaci3n, entre el espectador y el personaje dramático. Para ello hay que eliminar de la escena todo tipo de magia, de hipnosis, hay que crear lejanía. Para Brecht se debe volver a la fuente primigenia del teatro que es el material épico. El hombre se hace en funci3n de la historia, por ello, hoy, en nuestros días, no podemos ver en el teatro una tragedia griega porque no la entendemos cabalmente. Ya no hay dioses griegos.

La estructura en bloque, que como sabemos fue creada por Büchner, es retomada por Brecht. Cada tema es un bloque, es de-

cir, que las obras están formadas por escenas temáticas. Cada una de estas escenas, no existe en función de las siguientes si no como realidad autónoma y todas serán enlazadas hasta el final. En su ensayo Pequeño Organon para el teatro de 1949, Brecht expresa que:

"sólo existe teatro cuando se reconstruye con una intención estrictamente recreativa la imagen viva de acontecimientos históricos o inventados, que tienen por protagonistas a los hombres. Cuando se dice que el teatro procede de los actos litúrgicos, sólo se afirma que, a través de la ceremonia, se convierten en teatro; de los misterios no se extrae la misión religiosa, sino el puro y simple goce del espectáculo. La catársis aristotélica es una purga que no sólo se hace en forma agradable, sino que tiene como finalidad propia suscitar placer. Quien exige más del teatro o quiere darle un superior contenido no hace sino falsear su fin más genuino".

Se debe entonces provocar en el espectador una reflexión simultánea al espectáculo. Para el teatro épico la escena narra la acción, hace al público simplemente espectador, pero despierta su actividad; le obliga a decisiones, le comunica conocimientos. De ahí que la reacción del público no debe estar coaccionada por la acción.

Brecht extrae sus temas y motivos de la tradición literaria, de diferentes latitudes de la tierra, aunque en realidad sus obras carecen de argumento; son más bien episodios yuxtapuestos que traducen una evolución de los personajes dentro de la evolución histórica. Su teatro narra una transformación: el paso de un ser humano de un estado a otro bajo la acción de unos imperativos sociales. Así vemos esa transformación en La

honesto persona de Sechuán, Madre Coraje y sus hijos, Los fusiles de la madre Carrar, Las visiones de Simona Machard, El señor Puntilla y su criado Matti. A veces sucede que las circunstancias en que se desenvuelven los personajes son de una naturaleza tal que, aunque han logrado la lucidez de conciencia, no pueden o no saben traducir en actos las certezas que han adquirido. Por ejemplo, Shen-té, el personaje central de La honesto persona de Sechuán, estrenada en 1943. La tesis de esta obra se sustenta en descubrir que la bondad no tiene cabida en un mundo que llamaremos capitalista y el individuo que es bondadoso, para no sucumbir, debe aceptar, mediante la vía de la despersonalización, los procedimientos vigentes en el medio en el cual se encuentra. Debe asimilarse a sus condiciones histórico-sociales, porque de otra manera morirá o bien se convertirá en un ser corrupto. No obstante, ésta es mi valoración, porque Brecht no da respuestas; invita al público interesado a buscar la solución por su propio esfuerzo. En general, los personajes de Brecht se desarrollan en un mundo que los hombres han convertido en inextinguible; y estos mismos hombres deberán reconstruir o cambiar el mundo, según principios más justos.

La primera obra de Brecht fue Baal (1919) inspirada toda vía en un cierto espíritu anarquizante; en 1922 escribió Tambores en la noche por la cual recibió el premio Kleist. En 1925, escribe Un hombre es un hombre drama que se considera en verdad su primera producción teatral épica.

En 1930 aparece Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagony; en 1928 La Ópera de tres centavos adaptación de la

obra de Gorki. Llega así en 1930 Santa Juana de los mataderos.

Cuando Hitler toma el poder, Brecht abandona Alemania y después de recorrer varios países de Europa se instala en Estados Unidos, en donde produjo tal vez sus obras más importantes. Entre 1936-37 escribió Los fusiles de la madre Carrar drama sobre la guerra civil española y Madre Coraje y sus hijos considerada una de sus grandes obras del período de su plena madurez. Este drama sitúa su acción en la guerra de los treinta años: Anna Fierling, conocida entre los soldados como "madre coraje" es una cantinera que sigue a los ejércitos suecos o imperiales por los campos de batalla, arrastrando su carreta en la cual vive y duerme y es el medio en el que transporta sus bienes y su familia. Ella tiene una hija que es muda y que ha sido violada; un hijo en el bando sueco y otro en el bando contrario, los cuales mueren en la guerra. La historia le ha planteado a Madre Coraje las bases y la necesidad de sobrevivir. Por eso ella vende la mercancía de su carreta al bando que se la compre, para sobrevivir. El tono de esta obra es casi heroico, épico y didáctico, pero prohíbe, como siempre, la identificación.

Anna es buena y es mala porque depende de las circunstancias. Brecht nos revela de esta forma una actitud acre al mostrarnos las víctimas de la guerra.

Otras obras que también pertenecen al gran período de Brecht son Galileo Galilei (1939), La condena de Lúculo (1939) y El círculo de tiza caucásico. Si nos hemos detenido brevemente en Bertolt Brecht ha sido solamente para mostrar sus aporta-

ciones y posteriormente comprobar cómo su presencia es un factor trascendental en algunas de las obras de Alfonso Sastre, que consideramos podrían ser tragedias, en cuanto a que no concluye la fábula y el espectador espera, medita y crea el final.

Índice de notas del capítulo 3.

- 1 Geneviève Serreau. Historia del Nouveau Theatre, p. 4
- 2 Ibidem, p. 8
- 3 Ibidem, p. 9
- 4 Alfonso Sastre. Anatomía del Realismo, p. 46
- 5 Nicoll Allardyce. Historia del teatro mundial, p. 831
- 6 Ibidem, p. 832
- 7 Ibidem, p. 833
- 8 Leo Pollmann. Sartre y Camus, p. 28
- 9 Ibidem, p. 73
- 10 Ismael Quiles. Sartre y su Existencialismo, p. 17
- 11 Jean Paul Sartre. El Existencialismo es un Humanismo, p. 28
- 12 Ibidem, p. 39
- 13 Jean Paul Sartre. A puerta cerrada, p. 131
- 14 Ibidem, p. 135
- 15 Ibidem, p. 132
- 16 Leo Pollmann. Sartre y Camus, p. 183
- 17 Ibidem, p. 189
- 18 Albert Camus. El mito de Sísifo, p. 47
- 19 Leo Pollmann. op. cit., p. 206
- 20 Ibidem, p. 207
- 21 Albert Camus. Calígula, p. 18
- 22 Ibidem, pp. 27, 28
- 23 Leo Pollmann. op. cit., p. 210
- 24 Jean Marie Doménach. El retorno de lo trágico, p. 214
- 25 Ibidem, p. 214

- 26 George E. Wellwarth. Teatro de protesta y paradoja, p. 35
- 27 Ibidem, p. 34
- 28 Juan Guerrero Zamora. Historia del teatro contemporáneo, vol. II, p. 94
- 29 Ibidem, p. 95
- 30 George E. Wellwarth. op. cit., p. 21
- 31 Ibidem, p. 22
- 32 Ibidem, p. 48
- 33 Idem, p. 48
- 34 Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro, p. 12
- 35 Ibidem, p. 124
- 36 Ibidem, p. 129
- 37 Ibidem, p. 130
- 38 George Uscatescu. Teatro occidental contemporáneo, p. 156

4. La obra de Alfonso Sastre.

Hemos escuchado alguna vez que el individuo actual es un ser "superfluo". Y esto se dice porque si lo comparamos con el llamado "héroe trágico" éste tenía una existencia pre determinada que implicaba un destino ineludible, mientras que aquél puede alterar o ignorar su destino. Ya se habló en páginas anteriores del "factum" precedente que existía en el mundo griego y contra el que la rebelión era inútil, estéril, anodina; la condición de héroe repercutía en todos los demás seres, porque la comunidad era simplemente el escenario en el cual sucedían las consecuencias de la trayectoria de este héroe. Entonces lo trágico del héroe griego era su impotencia ante el destino.

Después de haber analizado algún ejemplo de la tragedia renacentista, de la tragedia romántica, de la tragedia de la Revolución Industrial, del teatro de entre guerras, del teatro de la posguerra, de Artaud y de Brecht, vemos que existe en la actualidad una tragedia carente de heroicidad. Esto es porque el objeto de lo trágico lo constituye "el desnudo padecimiento, la muerte, la corrupción, la capacidad de resistencia y la gloria" (1). Es decir, el mundo de nuestro momento, de este momento, es renovadamente trágico, porque no nos espera nada. No se debe esto a que no exista un cami-

no marcado, un futuro en cuanto a "ser" como pluralidad, no, sucede que individualmente no nos espera nada. Mientras que las divinidades griegas privaban al hombre de su libertad, pero, de alguna manera, le otorgaban un destino, el mundo actual, las necesidades del momento, privan al individuo de su libertad y le imponen un destino, aparentemente, de masas, casi una condena al anonimato. Hemos llegado a sobrepoblar un mundo que aún sin nosotros ya se encontraba saturado, por eso, porque actualmente el individuo es uno más en esa especie de anonimato, es hoy un antihéroe. En otras palabras, ahora la presencia y la ausencia son equivalentes. Asimismo la indiferencia es una de las cualidades del hombre actual, la practica y la recibe; esto lo convierte en un individuo resentido. Por otra parte, a nadie le interesa el esfuerzo de un solo hombre, sobre todo si está en contra del sistema. Dijimos que el hombre actual es "superfluo" y creemos que lo es porque es un introvertido, porque debe callar, porque debe permanecer inactivo; cuando decide elevar la voz es sofocado, precisamente por estar en contra del sistema.

En el teatro español de la posguerra, en Alfonso Sastre, aparece también esa voz. El infortunio que abraza la tragedia para la vida de Alfonso Sastre, quien hubiera deseado otro destino para España, es o asimilarse al franquismo y aceptar la derrota de la República, o bien convertirse -y és

ta es su elección- en un desterrado dentro de la propia patria.

Alfonso Sastre nace en Madrid en 1926 en el seno de una familia burguesa y católica. De 1931 a 1936 aproximadamente asiste a la escuela elemental parroquial, entre 1936 y 1943 continúa estudiando para llegar al bachillerato. Sólo tenía diez años cuando estalla la guerra civil; estos acontecimientos que ya forman parte del corpus de sus poesías los empieza a escribir en 1938. El espectro de la guerra, el espectro de la muerte serán un espectáculo habitual, cotidiano en su adolescencia. Posteriormente quiso estudiar la carrera de ingeniero aeronáutico, pero no lo consiguió.

El año de 1945 es muy importante en la vida de nuestro escritor. Funda con José Gordón, Medardo Fraile, Alfonso Paso, Enrique Cerro, José María Palacio, Carlos José Costas, José Franco y José María de Quinto el "Arte Nuevo". Era éste un grupo teatral que pretendía renovar la escena española.

"Arte Nuevo surgió en 1945 como una forma -quizá tumultuosa y confusa- de decir "no" a lo que nos rodeaba; y lo que nos rodeaba, a nosotros que sentíamos la vocación del teatro, era precisamente el teatro que se producía en nuestros escenarios. Si algo nos unía a nosotros, era precisamente eso: el Benavente póstumo en contradicción con la persona viva de Benavente" (2).

En esta pequeña respuesta que dio Sastre a Ricardo Doménech tenemos ya la línea que marca hacia dónde va este jo-

ven (tiene diecinueve años entonces) que desea comprometerse defendiendo sus ideas, y se rebelará abierto en lucha, en ba talla total, contra todo aquello que esté establecido y que él rechaza apoyado en sus ideas tanto existencialistas como marxistas.

Dice Sáinz de Robles que Sastre entonces elige "los temas más ambiciosos, los que sienten la urgencia de este tiempo nuestro, complejo y contradictorio. A Sastre le interesarán los problemas de las clases humildes, los abandonados por las leyes. Los humillados y ofendidos atraen la magia es cénica de Alfonso Sastre".

Alfonso Sastre escribe en 1946 Uranio 235, Cargamento de sueños, y estrena, escrita en colaboración con Medardo Fraile, Ha sonado la muerte. "En 1947, inicia sus estudios universitarios de Filosofía y Letras en Madrid. Junto con otros estudiantes funda la revista Rafz de la que fue secretario. Escribe con Medardo Fraile Comedia Sonámbula" (3). En 1949 escribe Prólogo Patético. Estrenos, prohibiciones, censuras y encarcelamientos tienen lugar, con evidente frecuencia, en la vida de Don Alfonso "porque hablar del teatro de Alfonso Sastre obliga también a entrar en las insuficiencias, miserias y traiciones de la vida teatral española del último medio siglo" (4). En 1950 Sastre presenta el "Manifiesto de Teatro de Agitación Social" (T. A. S.) con José María Quinto.

Estos pocos datos abren perspectiva de Sastre como en un ángulo muy amplio, porque es un poeta, un prosista, un dramaturgo y un teórico teatral. Difícil tarea hablar de una personalidad que posee tan enorme riqueza creativa. En 1951 escribe El cubo de la basura; 1952 Escuadra hacia la muerte; 1953 El pan de todos; 1954 La mordaza y Tierra Roja; 1955 Ana Kleiber, La sangre de Dios y Guillermo Tell tiene los ojos tristes; 1956 el ensayo Drama y Sociedad, que es "algo más que recordar críticamente, poniéndolas al día, las bases de la Poética de Aristóteles" (5). En este año también escribe El cuervo.

En 1957 Sastre incursiona en los guiones cinematográficos: La noche y el alba, Un hecho violento, Tres hombres. En 1958 escribe la novela corta El Paralelo 38 y se estrena su versión de Medea.

El año de 1959 es muy productivo, puesto que aparecen En la red, La cornada, Muerte en el barrio y Asalto Nocturno. En compañía de su eterno amigo José Marfa de Quinto, en 1960 funda el "Grupo de Teatro Realista". (G. T. R.) Cuando en 1961 Sastre por fin ve puesta en escena En la red, la obra es prohibida en provincias. "Detenido, y puesto en libertad tras ser interrogado, por redactar un documento en favor de la amnistía de los presos políticos" (6), nuestro autor encuentra en la injusticia y el atropello a su arte, nuevos in

centivos para continuar escribiendo. Así en 1962 tiene lugar el estreno de dos versiones suyas de teatro extranjero: La dama del mar de Ibsen y Los Acreedores de Strindberg. Durante este mismo año termina Oficio de Tinieblas y El circuito de tiza.

"De una posición inicial simbólico-superrealista en que prevalece la angustia existencial del hombre Uranio 235, Cargamento de sueños, el dramaturgo pasa a una actitud anárquico-nihilista: El cubo de la basura, Escuadra hacia la muerte, Prólogo patético, El pan de todos, en la que toma conciencia de las graves injusticias sociales y sus personajes como los de Ché Jov, y los de Gorky, consideran la vida como una condena, fracasando toda tentativa de Revolución" (7).

Alfonso Sastre, a través de esta amplia obra nos narra teatralmente la destrucción de un mundo establecido por el deterioro moral y político de sus gobernantes; dado que la base del sistema es corrupto, sólo puede generar injusticias y corrupciones.

En 1964 Sastre retoma el género narrativo y escribe Las noches lúgubres. En 1965 por fin se publica el libro teórico Anatomía del Realismo que es, para no pocos historiadores y críticos, la poética que necesitaba el teatro actual. A este mismo año pertenecen El Banquete y La sangre y la ceniza cuya publicación prohíbe la censura (8).

En 1966, La taberna fantástica, en este año, por participar en la Jornada Nacional contra la represión, Sastre es recluido en prisión.

En 1967 aparece el primer volumen de sus Obras Completas, pero la censura prohíbe que se incluya La sangre y la ceniza. Escribe Crónicas Romanas y nuevamente la censura la prohíbe. Es encarcelado por participar en asambleas universitarias. En 1970 publica La revolución y la crítica de la cultura; cuatro años después su esposa es detenida acusada de participar en un atentado. Sastre se presenta en el juzgado para obtener noticias de su esposa y es detenido. Después de ocho meses y medio en prisión obtiene libertad provisional bajo fianza (1975). Participa en Coloquios y Congresos internacionales y recibe el premio "Viareggio" por la edición italiana de Las noches lúgubres. El trabajo constante de Sastre no se detiene jamás. Año con año escribe sin descanso. En 1978 publica Crítica de la imaginación, El español al alcance de todos y escribe Análisis espectral de un comando al servicio de la revolución proletaria, así como Tragedia fantástica de la gitana Celestina. En 1980 termina El hijo único de Guillermo Tell, Ahola no es de leil y Lumpen, marginación y jerigonça.

Tierra Roja es un drama que todavía no se ha estrenado y que Sastre escribió en 1954; es una obra por medio de la

cual podemos extraer conclusiones, aunque no contenga un final. Se nos ha permitido empaparnos en el problema, pero como éste es humano, social, político, histórico, en una palabra eterno, como lo es el devenir tradicional de la raza humana, los desenlaces definitivos no se le darán al público porque no existen; es decir, que el espectador tendrá que analizar y sacar su propia conclusión. Esto nos está refiriendo que una de las grandes presencias en el teatro de Alfonso Sastre es Bertolt Brecht. El propósito didáctico que señaló el autor alemán, Sastre lo acepta, lo renueva y lo mezcla en una creación propia que se llama "tragedia compleja" de la cual hablaremos en forma muy amplia, páginas adelante.

Con eso podemos comprender que, al principio de su carrera, nadie quisiera poner en escena las obras de Sastre en España, porque el pueblo español tiene miedo de verse retratado en una totalidad real y prefiere válvulas de escape, de mentiras, de ficciones, como el teatro de Alfonso Paso, que no cuestiona, que no hace pensar, que no involucra al público y, sobre todo, que no lo culpabiliza. Además, bajo el régimen franquista la influencia que produciría un teatro de este tipo fue sofocada con prohibiciones y encarcelamientos como ya se había mencionado.

Ana Kleiber es un drama que contiene la esencia de la incomunicación, de la relación rota con el medio que nos rodea. Sastre aquí ofrece a España la influencia de las ideas existencialistas, como se verá en el análisis detallado que se hará a continuación, de esta obra.

En 1963 se representó en Moscú En la red pero con un nuevo título Madrid no duerme de noche.

El teatro de Alfonso Sastre tiene significación por lo que oculta y por lo que enseña. Desmembrar cualquiera de sus obras revela mitos, angustias, influencias, filosofías, etc.

Es ya obsoleta la división de géneros teatrales si tomamos en cuenta entre otras cosas el teatro épico de Brecht o las llamadas novelas líricas de Virginia Wolf; aunque, como dice Gustavo Sáinz, el elogio más equivocado que se puede hacer de un libro es decir que es original; porque las obras o nacen de la realidad o de la literatura misma. Y es que la literatura es una de las vías artísticas más convenientes para canalizar todo tipo de obsesiones y de vivencias. Sastre decide ser dramaturgo, independientemente de si es famoso o no; su teatro es el fresco de la sociedad española, el fresco que Sastre ve. Escribe teatro para cambiar la realidad y esto lo convierte en una enseñanza moral. Su teatro es entonces una confesión pública. Es casi un mitin que se presta pa

ra plantear problemas políticos, humanos, existenciales. Obras como La cornada o La Mordaza lo que nos dicen en última instancia es que este tipo de teatro no viene "a aportar las soluciones a la conflictiva social, sino que refleja las contradicciones sociales e históricas y propondrá al espectador (individuo y ser social) los diversos enfoques y jerarquizaciones que constituyen una visión crítica de la realidad objetiva" (9).

Si las obras de algunos de los contemporáneos de Sastre son un mensaje de autenticidad contra el egoísmo y la injusticia; las obras de Sastre son sin duda alguna, el teatro de compromiso que desean las nuevas generaciones, teatro que haga reaccionar a una sociedad burguesa indiferente a la solidaridad social que debiera ser su meta; teatro que cure el pensamiento español a base de irritación.

Aunque es un hecho muy generalizado que la mayoría de las ocasiones en que se organiza un homenaje, éste lleva consigo una alta dosis de culpabilidad, de pudor, por no haberlo realizado antes; o bien, por no haberlo pensado como una actitud permanente, el caso de Alfonso Sastre rebasa y con mucho esta situación. Porque no se trata, con el acto de reconocimiento público de expiar todos los pecados de censura o de omisión, de ignorancia o menosprecio, de injusticia que se han hecho de la persona o de su obra, sino de aliviar la

irracional sentencia de prohibir, ejercida a lo largo de casi toda su vida. Por ello, cuando en 1979 se celebró el Simposio sobre teatro español del siglo XX, con el homenaje a nuestro autor la Universidad de Estado de California otorgó la posibilidad inapreciable de conocer, reconocer y recuperar a este excelente dramaturgo. Poseedor de vastos conocimientos literarios, filosóficos, históricos, sociológicos, sumados a su pasión por escribir (actualmente tiene alrededor de ochenta obras) todo esto hace de Alfonso Sastre un autor con un dominio del lenguaje teatral como hay pocos. Nunca ha trabajado en condiciones óptimas, jamás los productores teatrales confiaron, como debían, en sus obras, aunque sí lo hicieron con otros de sus contemporáneos, como por ejemplo Antonio Buero Vallejo.

4.1 Alfonso Sastre y el Existencialismo.

En páginas anteriores, en el corpus destinado a los antecedentes de esta investigación, presentamos un resumen de El Existencialismo es un Humanismo de Jean Paul Sartre y hablamos brevemente de esta filosofía y del autor francés. Ahora añadiremos que la presencia del pensamiento sartreano en la ideología de Alfonso Sastre podemos apreciarla desde diversos ángulos. Sastre tradujo y escribió sus particulares versiones de varias obras de Sartre; A puerta cerrada, La

prostituta respetuosa, Muertos sin sepultura, Las moscas, Los secuestrados de Altona. Igualmente en 1949, en la revista La hora Sastre escribió el artículo "El teatro existencialista de Jean Paul Sartre"; es decir, que el conocimiento que tiene nuestro autor español del autor francés, no es, de ninguna manera un acercamiento superficial. Y es que Sastre nada deja a la improvisación, todo ha sido estudiado, desmenuzado, planeado y revisado las veces que haya sido necesario; por ello sus dramas, que algunos críticos han señalado, sin profundizar desde luego, como una reiterativa imagen, ofrecen, cada uno de ellos brillo de forma y estilo, sin sepultar ideas; pero uniéndose, integrándose a un gran conjunto que podría llamarse teatro trágico o teatro universal de todos los tiempos. Dentro de ese supuesto teatro trágico dos de sus obras se acercan al Existencialismo: Escuadra hacia la muerte y Ana Kleiber.

El Existencialismo delimita al ser marcando sus fronteras, por ello ubica al individuo en el plano puro de la existencia. De hecho una definición de la realidad se expresa en filosofía como "aquello que de alguna manera tiene existencia". Entonces los conceptos de "realidad" y "existencia" se unen; lo existencial se articula con lo realizado y lo realizado emerge de la existencia, de lo natural, simple o real, pero esto no es así para el Existencialismo.

En la historia de la filosofía, particularmente la contemporánea, el término Existencialismo significa o pretende significar la indicación del modo de ser del hombre "en el mundo". Cabe aclarar que el término existencia en el Existencialismo, no es algo que se asigna a los objetos externos (el Ser en Sí, que decía Sartre) sino que se aplica a los objetos de conciencia (es decir, el Ser para Sí) (10). La existencia es algo que está arrojado en el mundo, y los individuos no pueden asignar su existencia a las cosas; es algo sólo para el individuo, en términos existencialistas es un "para-sí", como ya mencionó. El "ser en el mundo" es el modo de ser del hombre; ya que sólo el hombre está abierto al ser; es el único que habla del ser".

Alfonso Sastre se acercará al Existencialismo porque acepta que el hombre es un ser capaz de reflexionar sobre sí mismo, y de reflexionar sobre el problema del ser en general. Dice Heidegger que el temor es un fenómeno raro, porque el hombre de la vida cotidiana está huyendo constantemente de sí mismo, es decir, de su propio temor. Una cosa es cierta, clara y evidente, donde no caben dudas, y esto es que moriremos; tal certidumbre es el motor que impulsa al individuo a la búsqueda de respuestas, al por qué de las cosas. No hay inmortalidad de forma natural, sólo el alma puede serlo, pero el Existencialismo entiende por alma la conciencia de la

búsqueda, la conciencia de la duda. El individuo existencialista tiene la certeza de lo incierto y de aquí proviene el rechazo a lo establecido. La rebeldía frente a lo definitivo e invariable, frente a lo absurdo de la existencia.

Alfonso Sastre en Escuadra hacia la muerte presentará estos conceptos existencialistas dentro de una tragedia, como se verá en el análisis detallado de esta obra. Sastre se encargó de llevar a España estas concepciones filosóficas para que fueran conocidas por un público que tenía derecho a estar actualizado, aunque, de hecho, viviera en el espacio cerrado que otorga una dictadura. El Existencialismo en Alfonso Sastre no es una etapa pasajera; cuando llega a su época que llamaremos de plena madurez y crea la "tragedia compleja", grandes dosis de esta filosofía formarán parte de esta creación sastreana.

El Existencialismo quiere cercenar toda esperanza y todo ensueño en una proposición de devenir; el tiempo no es sino destructividad organizada, actuante. Por ejemplo, algunos de los personajes de Jean Paul Sartre ejecutan sus grandezas o bajezas sin pasión, a sangre fría, sin empuje, sin razón, sin siquiera ese poco de humanidad que siempre pretende tener una pasión y que todavía deja abierta una esperanza hacia la bondad y hacia la redención. Estos personajes sartreanos no saben qué hacer, antes de hacer están condenados al

infierno del tiempo, aniquilados por la duración inexorable del acontecer histórico.

Alfonso Sastre en Escuadra hacia la muerte ofrece un cierto caos de personajes que aparecen vencidos aún antes de haber luchado; obligados a vivir una existencia aislada, falta de todo calor humano y circunscrita a un período que conforme transcurre acelera la desesperación. Sucede que

"a manera de isla, como un continente en miniatura, Alfonso Sastre nos ha traído a España los sucesos, las ideologías y los combates progresivos del teatro occidental, sometidos todos al tiempo, al espacio y a la mente de nuestra actualidad. La circunstancia político-social que hemos experimentado aquí en un aislamiento increíble ha configurado su drama. Desde el Existencialismo hasta una interpretación dialéctica de la historia pasando por el testimonio realista-crítico, cualquiera de estos modos del escenario del mundo, en los últimos veinticinco años, se nos han ido exhibiendo a través de muy variadas representaciones. Jean Paul Sartre, Arthur Miller y Bertolt Brecht pueden aparecer como sus nortes" (11).

Desde luego estos influjos ni son definitivos, ni tampoco son los únicos. La disposición, la apertura de Sastre hacia el teatro universal de su tiempo es tan profunda, tan decididamente apasionada que lo mismo está cerca de O'Neill que de Beckett; asimila y admira de igual forma a Camus y a Strindberg. Y no podemos dejar de señalar que esta misma situación ocupa el objeto de estudio de Sastre en función del

siglo XIX, XVIII, teatro griego y el teatro de los siglos de Oro de su amada España.

Dentro del Existencialismo, que es lo que deseamos señalar en este capítulo, sabemos que nadie puede ser llamado "feliz" antes de la muerte, porque antes de que esto ocurra se puede cambiar, se puede mudar, y esto es porque la existencia precede a la esencia; la sombría preocupación del Existencialismo es la de evitar constantemente que haya un olvido de la muerte. La existencia del hombre es lo que lo constituye en el objeto del pensar. El Existencialismo ha de partir de la experiencia del hombre individual no de leyes o conceptos generales. Alfonso Sastre difiere de Sartre en esta apreciación porque el filósofo francés sostenía que el hombre no debe pensar sino del momento y crear para el momento. Contar con el porvenir para crear es llevar a las obras un lastre de inconformidad o de incompreensión momentánea. En cambio Alfonso Sastre piensa que cuando nos defendemos de la muerte estamos haciendo una expectación y acaso anticipación por la cual el presente de lucha reclama el futuro, un futuro que es también de lucha. Vivir en el sentido existencialista del término, es decir, en el sentido humano, es realizar proyectos. Por ello aquel que carece de proyectos, en el fondo, ya está muerto, aún cuando el cuerpo todavía viva. Alfonso Sastre es la materialización de estas ideas; pues a

lo largo de toda su vida los proyectos vitales, dramáticos, prosfísticos poéticos, jamás lo abandonan. Libre o en cautiverio siempre estará lejos de la muerte. Del Existencialismo ha tomado la sentencia de rebasar el límite de la temporalidad buscando proyectar su existencia en el misterio del futuro con su actividad inagotable, por una parte, y por la otra suponiendo que su obra literaria permanecerá eterna. Sastre da sentido y significación a su existencia viviendo auténticamente de mil maneras: enfrenta la dictadura, no abraza el exilio, no decae jamás, si no puede estrenar en España, lo hace en el extranjero, pero su creación artística continúa. El hombre es el futuro si es proyecto, proyecto constante, secuencia de proyectos por eso lo único que hará la muerte con Sastre es cancelar sus proyectos.

En algunos análisis de las obras de Sastre hablaremos de Don Miguel de Unamuno, pero curiosamente en su libro El sentimiento trágico de la vida Don Miguel expresa algunas ideas que se han considerado existencialistas y con ellas coincide Alfonso Sastre. Este libro podríamos decir que se acerca a una angustiada construcción de un tipo de Existencialismo; dice Unamuno: "El hombre, dicen, es un animal racional. No sé por qué no se haya dicho que es un animal afectivo o sentimental" (12). Sastre recoge esta aseveración, acepta que distingue más al hombre el sentimiento que la ra-

zón; en sus dramas (Ana Kleiber y Escuadra hacia la muerte) y aun en aquellos que no están dentro del Existencialismo lo que más le interesa es mostrarnos la trascendencia de su angustia, la desesperación de sus creaturas y debemos aceptar que muchos de ellos, tienen algo del propio autor. No hay en esto contradicciones. Sastre acepta el Existencialismo en su vida, en su acontecer histórico, en su trabajo como dramaturgo, y le agrega o le suprime aquello con lo que no está de acuerdo.

Para terminar esta brevísima aproximación al Existencialismo sastreano debemos recordar algo. "Ocurre que casi siempre que se habla de Sartre hay que pensar también en Camus, y viceversa" (13). La presencia de Jean Paul Sartre en el pensamiento filosófico de Don Alfonso es plenamente consciente; la presencia de Albert Camus es coincidencia de algunos criterios, pero no es una identificación, un acercamiento pleno; es una proximidad que dio a cada uno de estos dos autores, su propio e individual momento histórico. Por ejemplo, Sastre escribió en 1950 Prólogo Patético; después la sometió a una serie de correcciones y enmiendas, pero, como sabemos, este drama se estrenó hasta 1953 con una compañía teatral universitaria e inmediatamente después fue prohibida. Los Justos de Albert Camus fue estrenada en 1949 y publicada en 1950. En 1953 Alfonso Sastre declaró:

"escribo esta nota después de haber leído el drama de Alberto Camus Les Justes. Creía que Prólogo Patético era, hasta ahora, el único drama que trataba, de cara, el tema del "terrorismo". No es así, Camus en Les Justes se enfrenta con el mismo problema moral--y partiendo, como yo, de la misma "acción terrorista" que yo en Prólogo Patético. Hubiera preferido que mi drama se hubiese estrenado a su tiempo, cuando lo escribí. Entonces los estrenos de Les Justes en París, y Prólogo Patético en Madrid, hubieran sido casi simultáneos" (14).

Estas palabras de Alfonso Sastre nos revelan cómo la afinidad que tuvo él con Albert Camus fue totalmente fortuita. No está influido por el autor francés; sino que, cual si fueran dos líneas paralelas, siguieron el camino hacia el mismo tipo de teatro basados en una filosofía similar. Ana Kleiber algo tiene de extraña, de extranjera como el Mersault de Camus; en El pan de todos de alguna manera se encierra el conflicto de la titánica lucha por la solidaridad humana, tesis que podría unirse a la que expone Camus, de diferente manera, en El estado de sitio.

Sastre une como siempre si no polos opuestos, si concepciones diferentes. En su teatro existencialista están Sartre y Camus; y en cuanto a cánones de teoría dramática une al concepto aristotélico las reformas o aportaciones de Brecht como se verá posteriormente.

4.2 Alfonso Sastre y el Marxismo.

Si tratáramos de hacer un resumen muy breve sobre el Marxismo, podríamos decir que, según el concepto del proceso histórico expuesto por Karl Marx, el factor determinante en el desarrollo de la sociedad humana es el proceso de la producción. Las contradicciones que son inherentes a este proceso deben crear una sociedad sin clases, pues el capitalismo engendra en su interior los medios de su propia destrucción, y sus contrasentidos internos llevan finalmente al cambio revolucionario. El instrumento de la revolución y el constructor de la sociedad sin clases, una vez liquidadas las clases explotadoras, es el proletariado. En el primer trabajo que publicó Marx en 1844 en París Contribución a la crítica de la filosofía hegeliana del derecho decía en la introducción: "tanto las relaciones jurídicas como las formas de Estado no pueden comprenderse por sí mismas ni por la llamada evolución general del espíritu humano, sino que radican, por el contrario, en las condiciones materiales de vida cuyo conjunto resume Hegel, siguiendo el precedente de los ingleses y franceses del siglo XVIII, bajo el nombre de sociedad civil, y la anatomía de la sociedad civil hay que buscarla en la Economía Política" (15). Continúa Marx "en la producción social de su vida, los hombres contraen determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones

de producción, que corresponden a una determinada fase de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales... El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política y espiritual en general" (16).

Marx había supuesto que la revolución se produciría en países industrialmente avanzados, pero Lenin amplió el análisis marxista para contemplar la posibilidad de que la revolución se produjera en zonas industrialmente atrasadas. Al proceder de esta manera, Lenin ponía en acción dos fuerzas: el antagonismo de los pueblos coloniales o industrialmente más débiles contra sus exploradores; y el conflicto entre los capitalistas-imperialistas a la búsqueda de mercados y fuentes de materias primas. Ideó como instrumento provocador el partido centralizado que formularía la voluntad del proletariado y la activaría. Es decir, que mientras Marx se centraba en el proletariado industrial, Lenin abarcaba inclusive a los campesinos por constituir la mayoría de la población.

Cuando fracasó el intento revolucionario alemán de 1918 se hizo manifiesto que, en esos años, la Unión Soviética quedaría sola en medio de un mundo capitalista. En esta situación el Estado asumió el papel de un ente necesario para la administración de la sociedad y la conducción de la estrategia del desarrollo interno y de la política exterior. En el esfuerzo por conseguir que esta imagen se realizara, todos

los recursos disponibles se concentraron sobre objetivos comunes.

Todo el sistema de la educación y el adiestramiento estuvo dedicado a producir una población que estuviera científica y técnicamente preparada para manejar una economía de técnica avanzada y productiva. La filosofía marxista-leninista entonces, era una filosofía de acción destinada a cambiar al mundo y a interpretarlo. Ver el presente en función del futuro a largo plazo es el postulado del llamado "realismo socialista". El éxito de la Revolución de octubre demostraba que el período de transición del capitalismo al socialismo había comenzado ya, y que la transición debía hacerse por medio de la revolución y no por la evolución. Los países socialistas fuera de la Unión Soviética se ajustaron esencialmente a la misma imagen marxista-leninista porque pensaron que al edificar una sociedad de este tipo estaban ajustándose a las irreversibles leyes del desarrollo histórico.

El materialismo dialéctico plantea como concepto central una concepción del mundo basada en la materia en continuo cambio evolutivo, en transformación constante, y es aquí en donde empieza a acercarse al marxismo el pensamiento de nuestro autor español. En esta concepción totalizadora del mundo es donde Alfonso Sastre encontrará algunas de sus ideas para plasmarlas en sus dramas. Alfonso Sastre se preo-

cupa por la evolución de los sistemas, del teatro y del individuo en relación con la colectividad.

Adolfo Sánchez Vázquez expresa que las revoluciones cuando triunfan constituyen un verdadero salto histórico; y cuando fracasan ingresan en el mundo de lo trágico (17) es por este camino, por el cual Sastre intenta retomar la tragedia para volverla a instaurar en el teatro español contemporáneo, por ejemplo en su drama Crónicas Romanas.

Para Platón, continúa Sánchez Vázquez, lo trágico estaba ligado a la pasión, por ello no tenía cabida en su mundo idealista; para Aristóteles lo trágico implicaba una grandeza intrínseca por el valor formativo. Recuérdese que los héroes griegos servían de ejemplo a la comunidad. Pero, en nuestros días "el hombre no se halla en la situación trágica por el hecho de que sea conflictiva, sino por tratarse de un conflicto agudo en el que se pasa de la felicidad a la desgracia" (18). Por ejemplo el drama Tierra Roja.

José María Arguedas decía que nada otorga más vitalidad al individuo que el sufrimiento. Sastre ha vivido en tan repetidas ocasiones el sufrimiento de la pérdida de su libertad que esto mismo lo ha alimentado, enardecido para continuar su eterna e incansable lucha, con renovados bríos. La tragedia sastreana entonces es el encuentro de las pasiones dentro de un contexto social y el hombre no puede escapar de

este contexto. Porque el hombre es un producto de la historia, aunque él también ayude a crearla. El coro, ese antiguo elemento de la tragedia griega, en Sastre son los campesinos, los mineros, es decir, la pluralidad unificada. Cuando pasemos al análisis detallado de algunas de las obras de Sastre veremos que su teatro es el teatro de los límites y de los esfuerzos del hombre. Ideólogo ferviente de la libertad, para su propia persona, para Sastre, no toma ninguna. No toma la libertad del descanso, de la amargura, del desaliento, si gue adelante. Sastre no elige el camino fácil sino el sendero estoico, dar la cara a la dictadura, no emigrar. Sastre lleva en sus tragedias o pretendidas tragedias, al hombre en frentado a su destino, pero lleva las inquietudes del mundo intelectual a un ambiente cerrado, el de la dictadura franquista.

"Considerando la primera educación del dramaturgo en el ámbito de una familia católico-burguesa nos parece natural en sentido dialéctico que haya partido del catolicismo y que, a través de una dolorosa lucha interior, haya pasado a un cristianismo moral que seguido de una fase presocialista ha desembocado después en el marxismo, un marxismo impregnado de existencialismo, que refleja al hombre de la praxis sin olvidar su ser agónico. Esta especie de conciliación entre marxismo y existencialismo constituye uno de los ejes fundamentales de su obra" (19).

Es decir, que Sastre no es un militante obsecado sino un individuo con una apertura de pensamiento poco usual en

España. Su marxismo está ligado a la lucha de clases, de la libertad y de la justicia; pero sin olvidar jamás que como no se puede crear bajo presiones se encuentra casi crucificado entre sus ideas y las limitaciones que otorga pertenecer a un partido. "El teatro fue para Alfonso Sastre, en cualquier versión un acto de justicia, es posible que sin él saberlo, más intrincado en revelárnoslo como una categoría de agitación social, como el quehacer de una investigación criminal o como el documento de la transformación revolucionaria del mundo" (20).

¿Cuál es la característica que hace que en no pocas ocasiones se dude, o se malinterprete el marxismo sastreano? "Él nos ha asegurado en muchas ocasiones que es hombre de partido, pero también sabe que con la mente de un partido no hay posibilidad de hacer buen teatro" (21).

De aquí la dicotomía, la escisión que presentan algunas de sus obras y que sólo profundizando en ellas se pueden apreciar en su justa medida. Su drama El pan de todos, para algunos críticos es propaganda en contra del partido; mientras que para otros, es la denuncia incontenible contra la corrupción; de cualquier manera este drama será analizado posteriormente con detenimiento. De esta suerte Sastre

"sigue un período de revuelta contra la injusticia que empezando por la rebelión personal (La mordaza; Muerte en el barrio) se amplía a una revuelta de grupo (Tierra

Roja, Guillermo Tell tiene los ojos tristes en que la culpa de las injusticias se imputa sobre todo a la sociedad, lejos, todavía de una verdadera conciencia revolucionaria. A ella llegará tras una breve fase en que prevalece el mensaje de paz, sólo en los dramas del período marxista que presentan un mundo dividido entre explotadores y explotados, en el que los personajes al igual que el autor, han calado dudas e incertidumbres, han abandonado ya las concepciones de ética idealista, y deciden participar en una determinada revolución histórica profundamente conscientes de sus actos" (22).

Pero esta aseveración de Magda Ruggeri, su juicio a "los dramas del período marxista", sentimos que es muy definitiva, muy aventurada; porque Sastre se adhiere a la filosofía marxista porque es la que mejor expresa sus ideas; él parte, nace en el franquismo, en la censura, en la prohibición, en el encarcelamiento, pero de aquí se proyecta a la universalidad. Sus obras tienen algo de esta filosofía, sí, es cierto, pero no podemos decir en forma definitiva que son dramas marxistas. Son dramas eternos, contemporáneos, que reflejan la problemática cíclica del ser humano. El universo creativo de este gran autor dramático es tan vasto, que abarca la realidad de su momento histórico, diferentes filosofías, esto es su posición ante el mundo, y mucho más. "En los diálogos inconexos y convulsos de los personajes palpitaban temas que Sastre recogerá durante todo su período creador, como el horror de la guerra, la incompreensión entre generaciones contiguas, la fugacidad del tiempo" (23).

Toda esta policromía temática puede ser percibida en un género que cambios más, o aportaciones menos, reconocemos que se acerca a la tragedia. Porque dice Sánchez Vázquez que "el conflicto revolucionario no se vuelve trágico, mientras la lucha no desemboque necesariamente en la muerte o en la derrota" (24). Por ello Crónicas Romanas donde el desenlace es precisamente la muerte y la derrota, es en el sentido marxista, como en otros muchos, una tragedia. Crónicas Romanas es la renovación, la revitalización de La Numancia cervantina; por ello no podemos circunscribirlo, empequeñecerlo, si decimos simplemente que es un drama que pertenece al período marxista. Sastre no es un agente de ideas, un propagandista, un esclavo de modas literarias, Sastre es un creador. Sus planteamientos sobre la libertad no son metafóricos, son reales, y como tales tiene que sustentarlos dentro de una o varias filosofías. "No nos debe molestar que el teatro haya sido siempre una manera de hacer propaganda de nuestro pensamiento, de una valoración ética, de una creencia social fundada con el quehacer de la Historia ... La osadía es conseguir el equilibrio moral o desequilibrio necesario para que este acto de pronto se transforme en un acto de justicia" (25). Y como sabemos la preocupación por la justicia es una de las constantes en el teatro de Sastre.

Dice Marx: "no es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino por el contrario el ser social es lo

que determina su conciencia" (26). Dicho en otra forma, no es la manera de pensar del individuo la que determina su ser, sino por el contrario, su condición económica, social, cultural es lo que determina su manera de pensar. Por ello Sastre, que ha vivido preocupado por crear conciencia en sus lectores espectadores, encuentra en la dramaturgia un sendero mucho más apropiado para canalizar sus ansias de transformar su realidad. F. Lasalle en su concepción de tragedia, que es en la que se basan Marx y Engels, dice que este tipo de drama parte "del carácter conflictivo, contradictorio, de toda revolución, contradicción que tiene a su vez un carácter universal, es decir, se repite siempre" (27).

De ahí que Don Alfonso, entre otras cosas, revitalice, reescriba, obras que de alguna manera, además de ser consideradas "clásicas", encierran la esencia reiterativa del atropello del individuo hacia el individuo; del explotador hacia el explotado. Para terminar diremos que Sastre, como Albert Camus, adopta una llamada "tercera posición". Acepta que el ser material determina la vida, la posición, las actitudes del hombre; pero también añade que el hombre puede amar, tener un hijo, contemplar la naturaleza y sentir el calor del sol; y esto no puede ser otorgado por el ser "social". Esto es parte genuinamente suya, por ello toma "algo" del Marxismo, y toma "algo" del Existencialismo, como se vio en el ca-

pítulo anterior, para integrar su muy personal postura. Pase
mos al análisis de sus obras.

Índice de notas del capítulo 4.

- 1 Karl Jaspers. Esencia y formas de lo trágico, p. 18
- 2 Francisco Rufz Ramón. Historia del teatro español siglo XX, p. 385
- 3 Mariano de Paco. Bio-bibliografía a Los hombres y sus sombras de Alfonso Sastre, p. 16
- 4 Gerardo Malla. Prólogo a Los hombres y sus sombras de Alfonso Sastre, p. 8
- 5 Alfonso Sastre. Anatomía del Realismo, p. 17
- 6 Mariano de Paco. op. cit., p. 19
- 7 Magda Ruggeri Marchetti. Prólogo a La sangre y la ceniza. Crónicas romanas, p. 27
- 8 Existen, en cuanto a las fechas de creación y publicación de las obras de Sastre, criterios varios que no coinciden. Hemos tomado para esta investigación un libro que Don Alfonso Sastre me envió: Los hombres y sus sombras con introducción de Gerardo Malla y bio-bibliografía de Mariano de Paco, publicado por la Universidad de Murcia.
- 9 Cecilia Alatorre. Análisis del drama, p. 21
- 10 Jean Paul Sartre. El ser y la nada, p. 39
- 11 Domingo Pérez-Minik. Prólogo a las Obras Completas de Alfonso Sastre, p. 12
- 12 Miguel de Unamuno. Del sentimiento trágico de la vida, p. 10
13. Leo Pollmann. Sarte y Camus, p. 8
- 14 Alfonso Sastre. Obras Completas, p. 59
- 15 Carlos Marx y Federico Engels. Obras Escogidas, p. 182
- 16 Ibidem, p. 183
- 17 Adolfo Sánchez Vázquez. Las ideas estéticas de Marx, p. 120

- 18 Idem, p. 120
- 19 Magda Ruggeri Marchetti. op. cit., p. 28
- 20 Domingo Pérez-Minik. op. cit., p. 12
- 21 Ibidem, p. 12
- 22 Magda Ruggeri Marchetti. op. cit., p. 28
- 23 Ibidem, p. 29
- 24 Adolfo Sánchez Vázquez. op. cit., p. 122
- 25 Domingo Pérez-Minik. op. cit., p. 13
- 26 Carlos Marx y Federico Engels. op. cit., p. 182
- 27 Adolfo Sánchez Vázquez. op. cit., p. 124

5 Alfonso Sastre y su forma de abordar la tragedia en el teatro español contemporáneo.

5.1 Tierra Roja.

"A mí me ha parecido que correspondía a un dramaturgo español la tarea de glosar y replantear en algún sentido uno de nuestros mitos más queridos, en el cual se halla potencialmente toda una fecunda línea del teatro moderno: el mito de Fuenteovejuna" (1).

Tenemos aquí en la propia voz del autor, la explicación del por qué en Tierra Roja se propuso recrear Fuenteovejuna. Es conveniente entonces, ya que tanto hemos hablado de tragedias, acercarnos a Fuenteovejuna a la luz de la poética que le corresponde, es decir, El arte nuevo de hacer comedias, y seguidamente analizar Tierra Roja.

Las dos obras son tragedias, y las dos presentan dos valores opuestos: el abuso del poder en perjuicio de los desposeídos y la reacción de éstos ante dicha situación.

Dice Francisco Rufz Ramón (2) que la misión de Lope, como dramaturgo fue, partiendo de lo que existía como posibilidad en la escena contemporánea o como simple conato, articular todos los elementos dramáticos en una unidad artística inédita. Pero el gran hallazgo de Lope radica en unir el con

cepto de arte dramático con el concepto de diversión para el pueblo, creando así un teatro nacional. Éste es el más grande de sus méritos. Sin olvidar a Aristóteles ni a Horacio, cuyos tratados de comedia desconocemos, Lope nos ofrece El arte nuevo de hacer comedias. Lope quiere escribir un arte de comedias, una clase de obra tal, que sea entendida por todos. En la tragedia griega los hechos ocurren sin que el autor intervenga para juzgar. Expresa que sus comedias las escribe para darle gusto al público español del siglo XVII, el público de su época; que el fin de la comedia es imitar las acciones de los hombres y pintar las costumbres; se componen, en cuanto a la forma de plática, verso y música; afirma: "he de escribir una comedia, encierro los preceptos con seis llaves; saco a Terencio y Plauto de mi estudio, para que no me den voces" (3). Según Lope de Vega la tragedia trata las acciones de la gente de alta alcurnia y la comedia trata las acciones de los humildes y los plebeyos. Como asunto, la tragedia utiliza la historia; en cambio la comedia utiliza el fingimiento; en su Arte, Lope nos habla exclusivamente de arte, porque las comedias de los siglos de Oro no son precisamente arte en el sentido tradicional, sino que tiene que buscar un medio para lograr dar reglas nuevas, algo novedoso casi sin forma. A los personajes Lope los llama sujeto; el sujeto principal se debe elegir sin importar qué categoría social tenga. La fábula no debe ser episódica, no se deben in-

sertar otras cosas que desvíen la atención del asunto principal y que todos los elementos sean esenciales. Para el tiempo no hay que tomar en cuenta el precepto de los aristotélicos de que las cosas transcurren en un día; puesto que incluso pueden transcurrir años durante el desarrollo de la trama. La acción puede reducirse a tres actos; el asunto debe tener conexión desde el principio hasta que vaya declinando el paso, pero la solución no se debe dar a conocer hasta la última escena, porque si se sabe el final el público se inquieta. El lenguaje debe ser normal y no gastar conceptos en cosas domésticas; cuando se debe pulir es cuando el personaje esté aconsejando, persuadiendo o disuadiendo. Siguiendo a Aristóteles se debe dar al cómico un lenguaje con pureza y calidad, con facilidad; si es posible, que se tome la lengua de uso de la gente, el habla común. Es conveniente señalar aquí que, a partir de los estudios lingüísticos modernos, el lenguaje se define como la potencia, la capacidad que distingue al hombre del resto de los seres vivos; mientras que la lengua es el sistema, el habla es la realización individual de ese sistema o lengua; por ello Lope insiste en que los personajes por ser populares deben utilizar el habla del escritor que los ha creado. Expone también que se debe hacer distinción en el grado de cultura que tenga el protagonista, poniendo el lenguaje adecuado para un rey, dándole dignidad de realeza; a los viejos se les debe dar modestia sentenciosa y

el habla de los amantes debe ser con afecto y con cariño y que el protagonista en su discurso logre conmover al público. Que se guarde respeto a las mujeres, aún cuando ellas puedan disfrazarse de hombre.

Observamos aquí que en el detalle metódico del lenguaje apropiado para cada personaje o para cada personalidad, Lope, más que seguir a Aristóteles, sigue a Horacio, ya que éste dedica un apartado especial a este problema: "se debe evitar lo imposible porque una regla importante es que sólo ha de imitar lo verosímil" (4).

El lenguaje, pues, como la acción, debe ser verosímil; no debe haber contradicción en la historia de los personajes. Las escenas se deben rematar en forma elegante para agradar al público; los actos deben estar enlazados, pero sin que se deduzca el final. Se debe usar un metro especial para cada sentimiento: las décimas para las quejas, los sonetos para los que esperan, los tercetos para cosas graves, las redondillas para versos de amor; los romances para las relaciones, aunque en octavas lucen más.

En cuanto al tema de la comedia las cosas sobre la honra son mejores porque mueven con fuerza los sentimientos de todos, móvil fundamental para el teatro español del siglo XVII es el honor. Dice Margit Frenk que no hay resorte dramá

tico más eficaz para motivar la acción teatral y conmover al público que los problemas causados por la pérdida y la restitución de la honra. La honra es la estima de que el individuo goza entre sus semejantes, la buena opinión que tienen de él con base en su conducta y la de sus familiares. Por lo tanto es uno de los tesoros, de los bienes más preciados y dolorosos de perder. "La deshonra es una mancha que no se quitaba sino mediante un duelo o vengando con sangre el agravio" (5). Por ello, para un caso de honor nadie mejor que Laurencia la protagonista de Fuenteovejuna. Veamos: Fernán Gómez es el Comendador de Fuenteovejuna. El día de la boda de los campesinos Frondoso y Laurencia, el Comendador se presenta, encarcela al novio, manda azotar al padre y se lleva a Laurencia. Después ella, con los vestidos desgarrados, recrimina a su padre su falta de valor para defenderla y anima a los vecinos del pueblo a sublevarse. Cabe mencionar aquí, que en la mayoría de las obras del siglo de Oro, "el padre ya sea de ella o de él tiene como misión casi única, la de vigilar y defender el honor de la familia; lo mismo que el esposo o el hermano de la dama" (6).

Llegan todos al palacio del Comendador; el pueblo mata a Fernán Gómez. Nuevamente, como ha quedado señalado en la preceptiva horaciana, escuchamos la narración de los hechos sangrientos, pero no los vemos. El furor del pueblo ha

aplicado la justicia y la cabeza del Comendador es clavada en una lanza: es la bandera de la reconquistada dignidad de Fuenteovejuna. Los reyes mandan a un juez para que instruya el proceso. Todos: hombres, mujeres, viejos y niños son sometidos a tortura y todos a la pregunta del inquisidor ¿Quién mató al Comendador? responden Fuenteovejuna. El rey, enterado del caso absuelve colectivamente a Fuenteovejuna. Es ésta una obra con material histórico; es la evolución entre la Edad Media y el Renacimiento, entre los Señores Feudales y la omnipotencia del poder real. En esta época el rey debe dar solución adecuada, porque es el representante de la justicia superior; el rey tiene honor y tiene el derecho divino para gobernar, y como Laurencia es la personificación de la defensa del anonimato, el rey debe tener la sabiduría del re medio preciso.

Es Fuenteovejuna una obra de carácter épico, confronta al rey con su grupo social; el Comendador depositario de responsabilidades para la comunidad ejerce su poder dictatorial contra el pueblo y trata de doblegar a las mujeres.

En realidad el gran personaje es el mismo pueblo, el pueblo que se ha rebelado contra el amo; los escenarios son las calles y los cruces de las calles; el coro de la obra es el resto del pueblo.

A la arbitrariedad individual que es dominada por los impulsos del instinto, Lope contrapone la ley de la nobleza humana (rey o labrador) del alma que desea la verdad, la justicia y el amor. En Fuenteovejuna aparecen como elementos trágicos los siguientes: la tesis es la venganza anónima del pueblo y la destrucción del opresor, que llevado al mundo trágico griego sería la venganza del coro, como unidad total, en contra del tirano.

Aunque Lope no se haya propuesto escribir tragedias, en esta obra el asunto mismo la convierte en un texto trágico. Los personajes, como no tienen fuerza individual, se unen, constituyen un individuo integrado por la colectividad. El poderoso abusa de su cargo y sabe que apoyado en esto el pueblo sucumbirá; no espera la venganza del pueblo unificado, cree que no podrán rebelarse. Pero una vez que el Comendador sobrepasó el límite permitido por los villanos y la lista de abusos es interminable, el pueblo que desea, que anhela la justicia tiene que imponer el castigo por las rupturas al orden, por la transgresión del honor que ha cometido Fernán Gómez, que en su omnipotencia recuerda el pecado de hibris que cometen algunos de los personajes de la tragedia griega. Pagada la culpa y reconocida por los reyes católicos al absolver al pueblo, se reestablece el nuevo orden. Vemos así que Lope, sin traicionar sus preceptos para escribir comedias, ha escrito una tragedia que tiene un final desastroso para

el opresor; y que como epílogo conciliador hace que el orden roto se restaure por el poder omnipotente del rey, que podría ser visto como un dios de la tragedia antigua.

Tierra Roja es la obra que correspondería al tema y a la estructura trágica de la obra de Lope. Uno de los principios de la "tragedia compleja" de Sastre es revitalizar los mitos. "Durante los últimos tiempos, la creación dramática se ha nutrido en gran parte de los mitos clásicos. A su través, los dramaturgos han expresado sus actuales inquietudes y angustias. Tales mitos han evidenciado su gran potencialidad para servir de testimonio a épocas distintas de aquella en que fueron creados y elaborados" (7).

Sastre pretende crear una memoria histórica, una revitalización de la tradición popular en la cual la identidad de un país (España) sea hurgada en su pasado. Y al mismo tiempo actualizar dicho mito en una España que ya pasó una República, una interminable dictadura, y que aún hoy, que pretende situarse en un apertura, sigue produciendo en su seno las injusticias del eterno devenir humano.

Sastre realizó una encuesta, la cual comenta en su Anatomía del Realismo (8), donde demostró que podía reconquistarse el público popular, ese público de Lope, de Tirso, ese público de los gallineros de los orígenes del teatro español que aún hoy está dispuesto al diálogo. En cambio el pú

blico reaccionario del teatro en la España de nuestros días el que no tiene nada que ver con el concepto popular, burguesa de criterio estrecho, de complejos religiosos y de temores políticos no puede, no le es posible ni escuchar, ni entender, ni comunicarse con Sastre. De ahí, que la censura constantemente prohíba los dramas sastreanos.

El asunto de Tierra Roja es el mismo asunto de Fuenteovejuna ubicado en el siglo XX. Los labradores son ahora mineros, y el Comendador es la Compañía encargada de hacer las contrataciones.

"Comienza el drama con la presentación de una situación injusta y arbitraria, aceptada, sin embargo, por todos sin protestas; un viejo minero y su familia son expulsados de la casa en donde han vivido, cuando ya no pueden trabajar. Una sola voz, sin embargo, se levanta, la del joven minero Pablo, al que secundan otros mineros. Interviene la policía, fuerza ciega y alienada al servicio de la Compañía. Una bala perdida mata a un niño y la revuelta estalla. La furia del pueblo unido, incendia, destruye, mata. La consecuencia es la cárcel, los interrogatorios, la tortura. Como en Fuenteovejuna, todos se declaran responsables de la acción revolucionaria, pero aquí no hay poder trascendente que perdone. El pueblo -como en el drama de Miguel Hernández, Los hijos de la piedra, también inspirada en Fuenteovejuna- será acribillado salvajemente" (9).

En la obra de Lope, era el rey la esperanza suprema que, como ya se vio, otorgó la justicia. En el drama sastrea

no lo más conmovedor es que el sacrificio de los mineros no ha sido inútil. Otro joven minero, con nuevos ímpetus, ahora que Pablo es viejo, anuncia a éste que si ahora sucediera lo mismo tendrían el apoyo de otros mineros, de los estudiantes, del pueblo, en una palabra, el problema se convertiría en un problema nacional. Ésta es la luz de esperanza y Pablo, lleno de confianza, dice a su esposa y a su hija que se quedan, que no abandonarán su casa.

El viejo minero Juan es un personaje doble ya que por un lado es el elemento de juicio, el que centra y hace dudar al joven sargento Rafael sobre la verdadera idea de justicia, sobre el odio que lleva escondido, sin saberlo, él mismo hacia la compañía explotadora; y es también la primera chispa para llegar al personaje pivote, al personaje detonador que es el bebé que muere por una bala dirigida a Pablo, cuando mama el pecho de su madre. Este bebé con su injusta muerte logra que por primera vez se reúnan los mineros con Pablo.

Tierra Roja es una pieza, una tragedia moderna, porque dentro de ella tiene lugar la toma de conciencia de Pablo y de los mineros; es también una tragedia de acuerdo con el ciclo trágico que marcó Aristóteles. Veamos: la moira, se encuentra en el desarrollo del trabajo, en cumplir como mineros y en no protestar a pesar de la explotación; la hibris, cuando la Compañía despidió sin piedad al viejo minero que ha

dado su vida en el trabajo, soberbia de los explotadores que expulsan, desechan al que ya no produce. El diké, cuando los obreros se han unido y destruyen e incendian las instalaciones de la Compañía contratadora. La anagnórisis, en el reconocimiento de los personajes que cobran conciencia de que pueden y deben protestar, que una situación tal, no puede continuar. La catársis, en los espectadores; muchos pueblos de diferentes lugares del mundo sufren atropellos semejantes; nos sentimos identificados con los mineros de Tierra Roja. Finalmente, la nueva moira la observamos en el joven minero que infunde un valor renovado y no permite que se expulse a Pablo y a su familia. Es decir, el reciclaje inexorable para la continuidad de la existencia.

Cuando Valbuena Prat dice refiriéndose a Tierra Roja "obra cruel y pesimista ambientada en una sangrienta huelga minera" (10), no estamos de acuerdo con él, porque, como sucede siempre con Sastre, no se comprende su propósito. La posición cómoda de otros autores de no participar en el proceso de concientización es precisamente la antítesis de Sastre. Si él nos muestra que todos somos eco de la bien conocida emoción de la pérdida que matiza nuestra historia individual y colectiva es porque todos hemos perdido algo alguna vez: un puesto, dinero, afectos, control sobre otros; pero lo más grande que puede perderse es la libertad y es la pérdida que más debemos defender. Ésta es la razón de obras como Tierra

Roja, para despertar y hasta incomodar a ese pueblo español que estaba o está encubierto en una aparente paz, cerrando sus oídos a la patente realidad, la cual es cruel, cruda, pero obliga a luchar, a abrir los ojos y dejar de soñar.

La explotación sólo podrá ser vencida si todo el contingente de mineros desea la liberación; no basta con la voluntad de unos individuos aislados. Por eso la historia vuelve a repetirse, en esencia, sin cambio alguno. La tiranía, una vez más, ha sacrificado, entre otras cosas, la inocencia de ese bebé que tomaba la leche de su madre; y ha hecho patente el tono desgarrado del hombre combatiente que no acepta la derrota y quiere cambiar su destino.

Tierra Roja "constituye una encrucijada en la evolución teatral de Sastre, pues revela una preocupación concreta por el hombre como sujeto histórico. Esta vez la Revolución se estudia desde un punto de vista social más que moral y metafísico, pues denuncia el paro obrero, la emigración interna, la deficiente previsión social, y analiza la eficacia de la huelga en la mejora de la vida del minero, el estado de la toma de conciencia del proletariado a través de la lucha de clases" (11).

No son pocos los críticos y estudiosos que han señalado la presencia de Miguel Hernández, concretamente su drama Los hijos de la piedra, en este drama sastreano. Y así es, es verdad; pienso que merece la pena hablar de los puntos en los que coinciden y donde las divergencias aparecen, pues

las dos obras son nuevas versiones del drama de Lope; aunque contienen ambas idéntica esencia, el enfoque señala el muy personal punto de vista de cada uno de estos dos autores españoles del teatro del siglo XX.

En Los hijos de la piedra ninguno de los personajes tiene nombre; se distinguen por el oficio que realizan; a excepción de la compañera del pastor: Retama, que para hacer más intensamente dolorosa su tragedia personal, después de ser violada y abortar, muere en los brazos de su amado pastor. Él, la lleva muerta frente a todos los mineros convirtiéndola en el símbolo palpable de la brutal opresión. Y es ella el personaje detonador.

Si en Crónicas Romanas la presencia de Hernández puede advertirse fácilmente en cuanto al tema central de dos tipos distintos de literatura (poesía y teatro), de dos autores en comunión, agobiados por denunciar el problema humano, en Tierra Roja la identificación de Sastre con el poeta de Orihuela es de una plenitud felicísima. La naturaleza una vez más es factor imprescindible. La tormenta natural, como en La mordaza de Sastre anuncia la tormenta existencial, necesaria ya, para la explosión del desenlace. El invierno que nos trae frío y las nevadas están unidos en el drama de Hernández a la muerte. (Recuérdese también Crónicas Romanas de Sastre utilizando el mismo recurso). Dos asuntos presenta Hernández:

el campo y los mineros. Dos asuntos presenta Sastre: los mineros y la revolución. Del primero al segundo acto, en la obra de Hernández, los mismos que preguntaban qué es la guerra, qué significa revolución, ahora implantando la huelga de hambre practican con severidad la semántica de los conceptos aislados que desconocían. Hernández, como en los orígenes del teatro, utiliza vendimiadores; campesinos de la uva, el fruto que identifica a Dionisos. El capataz es la semilla que se introduce en la tierra fértil del alma malsana del patrón, del dueño de las tierras, del Señor -señalando así, con el apelativo medieval, al terrateniente-; este capataz le ofrece a Retama, como si fuera un objeto de su propiedad. Los mineros de Sastre como la Retama de Hernández, por ser vistos como objetos ya inservibles son expulsados. El atropello que sufre Retama no marca, como en la obra de Lope, el honor perdido. Hernández y Sastre van más allá. Es el abuso en demasía, la corrupción (el patrón y la Compañía minera) que encontrará en el soborno, en la atemorización, la vía procedente para aplastar los legítimos derechos de los asalariados. La tragedia de Hernández no tiene salida; el círculo se cerró y no apareció el nuevo orden. En vano todos los sacrificios, los campesinos han sido acribillados; el tirano aún muerto, fue el ganador.

La tragedia sastreana si presenta una posible solución, no tiene final adverso, pero sí prometedor; el tirano tendrá

un cambio de fortuna, que es un requisito de la tragedia clásica.

5.2 El pan de todos.

Fue terminada en 1953 y presentada en 1954 para concursar en el Premio Ciudad de Barcelona. Aunque fue designada para el premio, la censura prohibió su estreno y con ello se declaró fuera de concurso. El pan de todos es una obra, entre muchas de las obras sastreanas, de las que más se acercan a la concepción trágica griega, por lo tanto a la concepción aristotélica.

"La dimensión trágica de este drama está ya en la tragedia griega: Orestes mata a Clitemnestra y es perseguido por las Furias. El pan de todos es, en este sentido, una tragedia antigua. Pero su presente articulación sólo ha sido posible después de las grandes experiencias del siglo XX" (12). Sastre, al hacer este señalamiento en el prólogo de la obra, transmite entre líneas algo muy relevante: las experiencias, las condiciones revolucionarias han cambiado de acuerdo a las diferentes situaciones histórico-sociales; pero la esencia del hombre, el espíritu del individuo, ese, ni ha cambiado, ni cambiará. El Ulises de Homero, recreado por Joyce, por Vasconcelos, es una prueba evidente de la actualidad, de la vigencia del personaje mítico. Porque precisamente La Odi-

sea encierra los avatares, las trampas, los engaños, las traiciones a las que siempre los hombres someterán a los hombres.

Cuando Sastre dice "La acción de El pan de todos sucede podríamos decir, en un país imaginario ... y España es, en todo caso el país de mi imaginación" (13), Rufz Ramón lo censura y pregunta "¿Qué España? La única posible sería la posterior a una revolución que todavía no se ha hecho. Pero entonces o se piensa en un drama-ficción o si no en un drama contrarrevolucionario" (14). Aquí no coincidimos con Rufz Ramón porque el problema de El pan de todos es vital, profundo, como el hombre que es eterno. Este drama podría haber sucedido en España, podría, o no. Podría ocurrir en cualquier país real o imaginario; pero lo que importa aquí es el individuo, el Ser, el hombre en su totalidad y no si está circunscrito a una nacionalidad determinada. La creación artística no se define autóctona, nacional, por su coincidencia o comprobación histórica; sino por otra interminable cantidad de elementos como serían el lenguaje, la música, la tradición, la cultura, el folklore, las constantes de la esencia del sentir, del pensar y reaccionar de un determinado grupo social, que en última instancia, definen y caracterizan a un pueblo para distinguirlo de otro.

Los temas del teatro de Sastre, que es eminentemente teatro español son:

"la lucha por la libertad, la necesidad de la revolución, la protesta y la denuncia constantes contra la injusticia, la explotación del hombre por su semejante, la miseria, el terror de un nuevo conflicto atómico, la tortura; pero sin perder jamás de vista los problemas del individuo atormentado por el dolor, el sentimiento de la muerte, la incertidumbre de una trascendencia" (15).

Estos temas universales y eternos Sastre los lleva a España. ¿Se puede ser más español?

En algún momento de la historia de la literatura universal Calderón y Racine fueron considerados los puntos culminantes de la tragedia cristiana. En sus tragedias, en lugar del destino surgía la providencia y en lugar de la interrogante ante los límites humanos todo estaría sostenido por un Dios que acogía a los seres y a las cosas en su totalidad. Este Dios resolvería las situaciones con su sabiduría y con su amor.

Alfonso Sastre, en cambio, presenta una alternativa trágica muy distinta. Una gran parte de sus dramas está exenta de elementos religiosos y del consuelo de un Dios. En El pan de todos se plantea "la condición trágica del epílogo de la Revolución" (16). "La Revolución como una realidad

trágica, como un sacrificio, como un hecho muchas veces cruento" (17). Porque lo que presenta Sastre es la impotencia de un hombre que, a pesar de estar convencido del cambio político que ha tenido lugar en su país, sabe que éste aún no ha cristalizado plenamente. Las cosas se han transformado, pero no desde la raíz; la corrupción sigue revoloteando y David está decidido a erradicarla.

El pan de todos es pues en definitiva una tragedia por cualquier ángulo que se quiera analizar. Por las raíces griegas es una obra del género trágico porque presenta, entre otras muchas cosas, el conflicto del personaje central, David, implicado en la duda de "hacer o no hacer". ¿Qué debe realizar este hombre? Desviar las investigaciones para salvar a su madre; o llevar las pesquisas hasta sus últimas consecuencias para no traicionar sus ideales y permitir que su madre sea ejecutada. Como esta última es la opción por la que se inclina David, igual que Orestes, el personaje mítico quien sacrifica a su propia madre, David será perseguido por las Furias. "Acosado por las Furias, encarnadas en Paula, hermana de la madre, e incapaz de sobreponerse al horror de haber hecho ejecutar a su propia madre, David se suicida" (18).

¿Cuál es el pecado de David? ¿Es acaso la hibris? ¿Es la soberbia, el orgullo? Sabemos que una de las formas de de

finir el orgullo es la opinión demasiado buena que tenemos acerca de nosotros mismos. Estamos más cerca de la soberbia entonces, porque ésta se traduce ya, como el orgullo desmedido. Y el comisario Pedro Yudd se lo dice: "Pero tñ eres un orgulloso. Por eso mantienes esta actitud: por orgullo, porque no quieres darte por vencido" (19).

El amor propio desmesurado que tiene David es su apetito desordenado por lograr que su revolución, como meta suprema, elimine la corrupción. Al mismo tiempo que la opinión que todos los integrantes del partido tienen de él, diríamos, como en el teatro de Lope, el concepto de su honra no sólo disminuye sino aumenta en intensidad. Esta situación engendra en David un compromiso anímico que él es incapaz de doblegar, de vencer, de resolver en forma satisfactoria.

Pero observando a fondo, con serenidad, más que hibris David encarna la harmatfa, porque lo que comete David es un error de juicio, es la resultante de la enfermedad de su espíritu, sufre un delirio que le ha creado su identificación con el partido y tal posición engendrará inexorablemente su crimen. La peripecia, en el sentido técnico post-aristotélico, se sitúa en el momento en que el destino de David toma un curso inesperado. Cuando descubre que su madre ha aceptado el dinero de parte del comisario para huir, auténticamente David ha pasado de la felicidad, tal vez aparente, a la fehaciente desgracia.

La muerte de David, su suicidio, surge como un sacrificio, como un "deseo propio de destrucción por efecto de la tensión excesiva" (20) porque la muerte es, sin lugar a dudas, la suprema liberación de este héroe. Los griegos consideraban a la muerte hija de la noche y hermana del sueño; por eso Martha, la esposa de David, dice frente al cadáver "Estás en paz, por fin? Ya no te queda ningún remordimiento ... Estás como dormido... como si ya no hubieras podido más de cansancio y te hubieras echado a dormir aquí en un rincón cualquiera" (21). Martha muestra en esta escena casi una ofensiva alegría por la muerte; porque -y aquí el Existencialismo de Sartre- la muerte es una circunstancia más de vida. Con la certidumbre de la muerte de David, Martha tiene la certeza de lo incierto de su propia vida. Como la necesidad del futuro es la necesidad de existir, David es desde antes del suicidio un hombre muerto porque ya no puede elaborar proyectos. Existencialista también es el hecho de que Martha haya sido prostituta y David se casó con ella. La ética existencialista que se mencionó en páginas anteriores afirman que un senador no puede valer más que una prostituta; cuando nos referimos a Jean Paul Sartre y sus conceptos vertidos en La prostituta respetuosa. También está presente Sartre en esta obra por el tipo de vocabulario que usa nuestro autor. "Sastre vuelve a utilizar de nuevo el vocabulario sartreano de lo viscoso, lo sucio, el miedo que da asco" (22).

Aunque a Rufz Ramón le parece que esto perjudica la obra por lo que tiene de "cliché" conceptual para nosotros es una clara muestra de los conceptos del absurdo y de la desolación que tanto analizó la filosofía existencialista.

Es innegable la presencia de La Orestfada, aunque Nietzsche haya señalado que Orestes sería precisamente el super hombre y David no posee esa fuerza. Pero más que La Orestfada es evidente la contemporaneización de Antígona; porque este drama de Sófocles es la tragedia de lo que se debe hacer, aunque esto implique la autodestrucción. Ésta es la tesis de El pan de todos, David hace lo que sabe que tiene que cumplir y al hacerlo se destruye a sí mismo. En La Orestfada la culpabilidad de Clitemnestra es extrema; ha asesinado a Agamenón y ha desterrado a su hijo Orestes; además ha sido implacable y cruel con Electra. Madre Juana, en cambio, todo lo ha hecho por el inmenso amor que siente por su hijo; por estar cerca de él, por no verlo sufrir más tensiones; por no desear convivir y retomar una vida tranquila y familiar que fue aniquilada por el proceso revolucionario. Cabe añadir que este personaje, Juana, es desde el inicio de la obra Madre Juana; se señala su condición, su esencia; no es ni la suegra de Martha ni la madre de David, es Madre Juana. Con lo cual El pan de todos se aproxima también a Edipo Rey. David, como el joven rey de Tebas, dice "se ha decidido emplear una dureza extrema en el castigo. Actuaremos, por unos meses, como

si no tuviéramos piedad" (23). Sin medir las consecuencias de estas determinaciones absolutas, David, como si fuera un tirano, dictamina en su régimen partidarista que no se detendrá ante nada; su propia madre se lamenta de la ceguera del hijo. Edipo, de igual forma, señala inclemente el castigo que recibirá el asesino de Layo, sin saber, por su ceguera existencial, que él es el asesino.

En esta tragedia sastreana la agresión al valor absoluto, que en este caso son los ideales de David, lo comete Madre Juana. Y el personaje detonador es el comisario Pedro Yudd, porque es un mediocre. Si la mediocridad es producida por la sociedad, esto quiere decir que en la vida real predomina el personaje tanático, o sea el mediocre; porque su constante es la frustración.

Tennessee Williams expresa que el individuo mediocre le hace un gran daño a la sociedad y se refiere al mediocre que tiene poder; por ello cita a Goethe: "el poder y el dinero serán siempre la compensación de los mediocres". De esta forma los personajes mediocres llenos de poder se vengarán de los personajes sensibles porque les envidian su sensibilidad. Esto lo mencionamos en el teatro de O'Neill. Yudd envidia todo lo que posee David, pero especialmente su honestidad y su pureza, por esto lo traiciona, engañando y manipulando a Madre Juana; pero paga con su vida toda su maldad. El pan de

todos tiene también la influencia de Artaud: cuando analizamos El teatro y su doble mencionamos que la crueldad no debe ser sangrienta, sin embargo, es un largo proceso doloroso llegar a la verdad; que en este caso es la existencia de la corrupción en el partido. La confianza misma, como dice Freud, es un engaño; cuando David comprueba la culpabilidad de su madre, no queda desconcertado, sino aniquilado. La crueldad lo llevó al terrible descubrimiento, pero es la verdad.

"El final lírico del drama no nos ayuda a encontrar ninguna respuesta" (24). Y esto es obvio porque no hay respuesta.

Como Brecht, Sastre presenta dos tragedias en la misma obra; como Brecht, Sastre muestra las dos caras de un proceso histórico; como Madre Coraje, David es bueno y malo al mismo tiempo, porque es ese proceso histórico lo que lo ha puesto en la encrucijada.

Aunque José M. García Escudero dice que las obras de Sastre se quedan en "deliberadamente ambiguas e indecisas, en problema y nada más" (25), lo que sucede es que el propósito es otro, es un propósito brechtiano. El espectador debe sacar sus conclusiones personales.

"Admitida y proclamada desde hace tiempo con entusiasmo por nosotros, la tesis de que el teatro debe ser una actividad social progresiva, es posible declarar también que el teatro dramático tiene -al menos todavía- algo, o mucho, ¿o todo?, que hacer en nuestra sociedad. Yo adelantaría la idea de que la concepción de Brecht, cuyas raíces teóricas son antiguas (como también lo son algunas realidades prácticas ejemplares), corresponde más bien, a un teatro del futuro (al menos en la sociedad en que nosotros vivimos)" (26).

Sastre lo que quiere destacar en estas líneas es que su teatro será comprendido, asimilado, sus mensajes valorados, aceptados sus propósitos didácticos y morales, sólo en el futuro que permita la puesta en escena de sus dramas, en ese tiempo venidero donde sus obras ya no sean prohibidas.

"Esa condición de enterrado vivo no es la mejor, sino la peor, para el desarrollo vital, es decir, real, de una dramaturgia que, como la de Sastre, busca por todos los medios no ya sólo despertar la conciencia social del público, sino agitarla y provocarla a una acción eficaz que destruya la base sobre la que está estribada" (27).

5.3 Escuadra hacia la muerte.

Hace algunos años, el pintor y muralista mexicano-japonés Luis Nishizawa (premio Universidad Nacional 1988) declaró "los pintores que verdaderamente valen no necesitan defender o alabar su obra. Su obra es la que los alaba y los de-

fiende". Escuadra hacia la muerte fue estrenada en 1953 "y arbitrariamente prohibida y retirada, marcó el nacimiento público de un nuevo dramaturgo" (28). Es decir, que la innegable calidad de este drama se encargó de dar aviso, a grandes voces, del nacimiento de Alfonso Sastre para el teatro español contemporáneo.

De las obras de Sastre que se acercan a la tragedia, y de las que pertenecen plenamente al género trágico, Escuadra hacia la muerte es una tragedia existencialista; y este tipo de tragedia lo repetirá nuevamente Sastre con Ana Kleiber. Su argumento es "una escuadra de castigo, formada por un cabo y cinco soldados, cada uno culpable de algo, son enviados a una zona equidistante, de la vanguardia enemiga y de la propia vanguardia con una misión suicida" (29). La obra se inicia con los soldados jugando a los dados. Principio ya del azar, de jugarse el destino, a la deriva, sin saberlo. La supuesta misión de esta escuadra es hacer estallar un campo de minas. Un fusil se le cae de las manos a Luis, que está enfermo; este fusil lleva implícito el sacrificio, el holocausto, la inmolación; no tanto la justicia o la defensa.

Como tragedia existencialista Escuadra hacia la muerte ofrece primeramente el enfrentamiento de los cinco soldados contra la autoridad pretoriana y arbitraria que ejerce el cabo Gobán sobre ellos, principio establecido que ninguno de

estos personajes puede aceptar aunque su búsqueda por conquistar la libertad se resuelva con el asesinato del cabo. Como sabemos de antemano que para el Existencialismo el hombre está condenado a su libertad cada uno de estos soldados debe pagar por sus culpas existenciales anteriores. Aunque aparentemente la idea del Existencialismo parece estar expresada al revés, porque "desde el momento en que la muerte es la única salida, el único término, lo realmente importante es saber morir" (30), el choque de los cinco asignados al cabo, a no aceptar un jefe despreciable que obedece ciegamente las órdenes que se le han encomendado, hace de estos cinco hombres la personificación unitaria del rechazo a sentirse, a ser, no sólo subordinados, sino siervos de una situación hostil e implacable. Entonces "la muerte del cabo les hace acceder a la libertad, pero con la libertad comienza el verdadero drama de cada uno de ellos" (31). Aquí vemos claramente la naturaleza existencialista del drama, porque "se han convertido en responsables de su propio destino" (32). Ya que cada uno es culpable de algo o tal vez representa algo. Más que personajes son personificaciones de actitudes humanas frente a la guerra. Así como en los autos sacramentales los vicios y las virtudes eran personajes que representaban las actitudes humanas fundamentales, aquí Pedro es la venganza; Javier, la inconciencia, la cobardía, la desertión; Andrés es la irresponsabilidad; Adolfo, la traición; Luis es

la no intervención, la posición neutral y el cabo es ambivalente: por un lado es la prepotencia, pero por el otro es el remordimiento; tal vez su aparente dureza sea su defensa o su coraza.

"Cabo.- Ha sido un accidente. ¡Yo no he querido hacerlo! ¡Ha sido un accidente! (gime y da vueltas). Javier.- El demonio del cabo también tiene algo que olvidar" (33).

El cabo ha pronunciado estas palabras mientras duerme en forma por demás agitada.

Igual que en el drama A puerta cerrada de Jean Paul Sartre se nos ofrece una tragedia sin solución, sin salida, un conflicto que continúa como la vida del hombre. "La existencia humana se caracteriza por ser una situación cerrada en la que se encuentran unos seres condenados a morir" (34).

Alfonso Sastre dijo en 1962 que si tuviera que escribir esta tragedia ahora, lo haría de un modo distinto "Luis no sería, al final, sólo un pobre muchacho que se dispone a vivir su vida como una condena sin sentido" (35); pero entonces, ésta tampoco sería ya una tragedia existencialista. Por que lo es en el sentido de la toma de conciencia y la exaltación de la posición ante la vida que tiene Sastre, situación espiritual de sus personajes, unos con el consuelo de Dios, como Luis, y otros sin él; pero condenados a su libre albe-

drío. La cabaña, que no es otra cosa sino una cárcel, Sastre puede describirla, puesto que debido a sus propias experiencias personales, conmovido e instruido en toda clase de atropellos, escribe un teatro que resulte revelador y no se quede en aguda protesta; sino que fomente la reacción del público contra las prácticas nazifascistas que privan al hombre de su libertad individual y colectiva. Cárcel física y cárcel moral. Incomunicación con los compañeros y con uno mismo.

El número seis (seis son los personajes) significa ambivalencia y equilibrio, unión de los dos triángulos (fuego y agua) según Juan Eduardo Cirlot, y por ello el seis es símbolo del alma. Corresponde a las seis direcciones del espacio, dos por cada dimensión. Número de la prueba y el esfuerzo (36). Seis hombres representan el problema de la convivencia humana, pero a un nivel que imposibilita la existencia de la misma.

Vemos aquí otra presencia palpable, la de Samuel Beckett, concretamente en sus obras Esperando a Godot y Final de partida. Escuadra hacia la muerte se acerca a Esperando a Godot porque ambos dramas nos presentan que sus héroes "son las víctimas de la sociedad industrial de masas, la del Oeste y la del Este; una protesta de toda una civilización, el reconocimiento de un error histórico que no se corregirá nunca, ni con la revolución científica, ni con la revolución nihilista, ni con la revolución proletaria" (37).

Alfonso Sastre considera que España ha vivido una verdadera tragedia: la instauración de la monarquía, la instauración de la República, la guerra civil, la guerra mundial. En una época en donde los géneros literarios ya no están delimitados, donde las divisiones son obsoletas, anacrónicas, Sastre escribe tragedias; y lo hace en español, para el teatro español, al mismo tiempo que en otros lugares, en otras lenguas, escriben sus obras Beckett, Ionesco, Arrabal. Existe desde luego un parentesco trágico literario entre Alfonso Sastre y Miguel de Unamuno, pero Sastre nos da personajes que vienen a mostrarnos la potencia de ese sentimiento trágico que es al mismo tiempo significación hispánica. En Escuadra hacia la muerte los soldados están esperando un ataque, una visita, una guerra, un algo que nunca llega. Tediosa espera que significa ese anhelo de todo hombre al que se le va la vida entera, esperando y esperando un algo que no sabe bien qué es, pero que de cualquier manera no podrá obtener. Los cinco soldados parecieran tener la actitud de Vladimir y Estragón (Didí y Gogó) los dos personajes (tal vez mendigos: en ninguna parte dicen que lo sean) que esperan a Godot. El diálogo entre Didí y Gogó nos permite conocer que "Godot" no se sabe qué o quién es; ellos en su comunicación hablan continuamente, y en un momento dado el diálogo se corta para aludir a necesidades físicas elementales. Es obvio que Beckett muestra con ello que el hombre es una mezcla, un complejo de

problemas metafísicos y necesidades fisiológicas. Sastre se asimila a esta concepción, nos ofrece la desolación de que no hay nada capaz de compensar el acto de morir. Éstas son las motivaciones dramáticas de sus personajes opresores y el mensaje finalmente es que se debe vivir honestamente para morir de igual manera. Esperando a Godot es "la dramatización de un contenido onírico o de una vivencia mágica" (38) nos dice el propio Sastre. Godot, que no sabemos qué o quién es, no ha de llegar nunca. Escuadra hacia la muerte presenta igual situación. Los elementos realistas se manifiestan en que la obra está circunscrita después de que ha tenido lugar ya la tercera guerra mundial; este ambiente onírico pero probable, envuelve a la escuadra que espera y espera ese algo que no llegó nunca.

Como mencionó Jean Marie Domenach la tragedia reapareció por el lado inesperado, es decir, por el lado cómico. "En efecto, lo que Vladimir y Estragón traen a la memoria más claramente no es a los vagabundos sino a los clowns: Footit y Chocolat; Alex y Zavatta, Pipo y Rhum, o el trío Fratellini, los hermanos Marx y hasta los cómicos tradicionales de los music-hall ingleses" (39). ¿Cuál es la esencia de esta obra de Beckett? "El monstruo sagrado que se demitifica en Godot es sencillamente el Hombre" (40). Alfonso Sastre desmitifica en Escuadra hacia la muerte primero a la guerra, y después

al soldado. No es que la guerra sea un mito, pero se explica en la obra cuál sería la única e indivisible situación en la cual un conflicto bélico puede tener sentido. ¿Qué es un soldado? "Un soldado no es más que un hombre que sabe morir" (41). ¿Qué es la guerra? "Largas marchas sin sentido, caminos que no llevan a ninguna parte" (42).

"Lo que pasa -ese no pasar nada- es la ausencia, es la espera, es la hondura de esta ausencia, de alguna cosa, de alguien, con el cual todo cobraría un sentido. Eso de salvarse. Salvarse del absurdo" (43). Esa escuadra que espera -como se mencionó- el contrataque, la muerte, el castigo, ansía salvarse del absurdo pero esta situación no se presenta. El estatismo es una forma de movimiento; ese "no pasar nada" puede llevar a un grado de desesperación mucho más elevado, que la acción propiamente dicha, realizada, dramatizada.

"El clown y el augusto son dos hombres que no se entienden... Harán esfuerzos grotescos, se darán bofetadas, tocarán instrumentos musicales, realizarán las más increíbles piruetas para expresarse. No conseguirán entenderse" (44). Al cabo, y al resto de los integrantes de la escuadra -como a estos dos personajes de Beckett- no les importa el máximo de los esfuerzos que hagan, jamás podrán comunicarse, porque ni siquiera se han aceptado individualmente a ellos mismos.

Recordemos ahora que Final de partida transcurre en un interior herméticamente cerrado, con dos pequeñas ventanas. La cabaña donde permanece la mayor parte del tiempo la escuadra también se nos describe como un interior cerrado. Esta obra de Beckett sería la exposición del juego final en la hora de la muerte. Lo que ocurre, lo que se presenta al público, no son precisamente acontecimientos con principio y desenlace, más bien son facetas de una situación ya determinada, que se repiten siempre idénticas a sí mismas. Clov, el criado, quiere desertar; pero su huida la impide su cobardía. Hamm, el hijo de Hag y Nell decide morir creyendo que Clov de verdad ha partido. Nuevamente tenemos la exposición dramática de una situación humana en sí. El estado inconcluso de las obras de Beckett y de la obra de Sastre (de estas tres que se mencionan aquí) algo tiene que ver con el apasionado interés que presenta nuestro autor para que su público, como el de Bertolt Brecht, sea crítico. Su perspectiva existencial es totalizante, porque el problema planteado en Escuadra hacia la muerte no sólo puede suceder en España sino en el mundo entero. Sus dramas, destinados a este plan, no pueden cautivar, como sabemos, a los lectores burgueses; pero Sastre, incansable, espera a todo lector que manifieste su interés por esta modalidad de teatro.

Además de ser una tragedia de tipo existencialista, en Escuadra hacia la muerte se pueden apreciar algunas de las

bases aristotélicas. Ya se dijo que hay en ella una toma de conciencia, y encontramos además una sumisión y una expiación. Todos los soldados se cuestionan si matan al cabo o no. Aquí está el conflicto ético, es decir, la duda. Finalmente hay que aceptar el asesinato como hecho consumado y, como lo hicieron cuatro de ellos, deben pagar por lo que han hecho. El orden o moira ha sido quebrantado, debe aparecer un castigo o diké. Frente a la tentación ha vencido la pasión sobre el razonamiento; y se presenta de inmediato el cambio de fortuna para estos personajes. La excepción es Luis, porque él no intervino en el asesinato; y como él tampoco tiene culpas anteriores, no debe pagar nada. Casi diríamos que este personaje es la pureza, la inocencia. Pero bajo el ángulo del Existencialismo Luis quedará condenado a sufrir el devenir de su existencia. Cuando Adolfo y Andrés discuten en un diálogo tormentoso, el primero está desesperado y trata de arrabatar a la vida lo que ésta aún pueda otorgarle; el segundo, cansado, deshecho, sin fuerza, sólo quiere vivir para descansar, para dormir, no quiere saber más de luchas o de enfrentamientos. Maneja así todas las posibilidades del sufrimiento: pensar y planear un posible suicidio, entregarse a un consejo de guerra, huir y esconderse el resto de su vida como eterno fugitivo; pero decide recordar toda esta situación vivida y simplemente continuar su existencia.

Tenemos entonces una mezcla de ideas existencialistas más el sentido que los griegos daban a sus tragedias, ya que el mismo Sastre comenta "y se cumpliría de todos modos el destino -o el hecho fundamental con apariencia de destino- de la escuadra" (45).

Como el telón de fondo de Escuadra hacia la muerte es la guerra y presenta además elementos aristotélicos, no sería ilógico afirmar que esta tragedia sastreana se acerca también a Las Suplicantes de Esquilo. La tragedia esquiliana tiene un mensaje didáctico, el mismo que contiene la tragedia de Sastre: la guerra es válida si es en favor de la justicia; lo que las separa es el desenlace. El final de Las Suplicantes no es adverso; el final de Escuadra hacia la muerte sí lo es. Javier se suicida; Pedro asumirá el asesinato como único culpable; Andrés y Adolfo como solución falsa o aparente, huyen. Con ello rompen un segundo orden.

Finalmente diremos que "todo fantasma, toda creatura de arte, para existir, debe tener su drama; es decir, un drama del cual es personaje y para el cual es personaje. El drama es la razón de ser del personaje, es su función vital, necesaria para existir" y esos fantasmas, esas creaturas artísticas que menciona Luigi Pirandello son los seis integrantes de la escuadra.

5.4 Crónicas Romanas.

"Drama escrito en 1968, nunca publicado en lengua española, fue editado por primera vez en italiano (1970) y en 1974 en francés" (46). Estas palabras de Magda Ruggeri Marchetti se encuentran precisamente en su edición en español de 1979 de Crónicas Romanas.

Si el propósito de esta investigación es mostrar la vuelta al género trágico en el teatro español contemporáneo, en una renovación creada por Alfonso Sastre, Crónicas Romanas pertenece al grupo de dramas denominado "Tragedias Complejas".

Sastre reunió en un texto mecanografiado seis dramas bajo el título Teatro Penúltimo. Estas tragedias son: M. S. V. o La sangre y la ceniza, El banquete, La taberna fantástica, Crónicas Romanas, Ejercicios de terror y El camarada oscuro.

¿Qué es lo que debemos entender por tragedia compleja? La tragedia compleja es el resumen, la condensación de todo aquello que Sastre considera teatro. "Vemos una tentativa de integración de la tragedia aristotélica, el teatro épico, el teatro documento y el esperpento, la farsa, el sainete y el melodrama, sin que el resultado desemboque, en nuestra opinión, en una nueva forma de lo trágico" (47). Nuevamente no

coincidimos con esta cita de Francisco Rufz Ramón porque la tragedia compleja, la tragedia sastreana es en realidad una tragedia nueva. Tiene, este género neo-trágico, una serie de características que, sin abandonar las bases, los elementos medulares, aporta nuevos aspectos, fusiona diferentes apreciaciones históricas dentro del aspecto teatral, que producen una tragedia no sólo renovada sino diferente.

Veamos qué características son éstas, detenidamente. Ante todo, se encuentra el principio fundamental de lucha, del que hablamos en los antecedentes de este trabajo, la categoría agónica de los personajes; Sastre la respeta, la conserva en estas seis obras y en otras que no forman parte de este grupo. Ésta es una categoría que proviene de la antigua tragedia griega. ¿Y cómo la presenta? La presenta contrastando dos mundos ideológicos. Pero no los opuestos de siempre, sino dos tiempos históricos. Ya en el siglo XIX, como se dijo, Ibsen había transformado a los héroes trágicos griegos y a los dioses mitológicos en personas, en seres humanos, personajes de carne y hueso, que estaban limitados en los dramas por las condiciones económicas, políticas y sociales de su realidad histórica. Alfonso Sastre no se detiene aquí y va más lejos. Como él, respeta y admira el legado del pasado literario, podríamos decir el teatro anterior a él; Sastre enfrenta, como ya se mencionó, al espectador a dos

tiempos históricos en el mismo espacio teatral con varios propósitos: a) revitalizar los mitos literarios; b) pedir al espectador, como hacía Brecht, el ejercicio intelectual para sacar sus propias conclusiones -pero mientras que Brecht pedía y mostraba el alejamiento para evitar la catársis; Sastre pide y muestra la técnica de la distanciacion para acercarse a la identificacion, la provocacion y la toma de conciencia- es decir, que nuestro autor hace una unidad con las técnicas brechtianas y las bases aristotélicas. En la perspectiva, en el alejamiento que propone Brecht, Sastre encuentra la posibilidad de la catársis. Este binomio distanciamiento-catársis es su primera gran aportacion en su creacion trágica; c) agrega a este tipo de drama, personalísimo, el esperpento; lo trata de contemporaneizar, si esto es posible. Aunque es sabido que el esperpento es el recrudescimiento de la realidad para hacer más crítica ésta misma, o bien aquello que se presenta en escena, Alfonso Sastre nos recuerda que "no es preciso esforzarse por mostrar cuánto hay de esperpéntico en -por ejemplo- La Celestina, El Lazarillo, El Quijote, Rinconete y Cortadillo, Los Sueños, El Buscón..."

(48) Sastre toma del esperpento todo aquello que necesita para complementar su creacion trágica. El esperpento de alguna manera, o de varias maneras, está emparentado con Brecht; por la técnica de la distanciacion (de la cual hablamos ya en el capítulo tres de este trabajo) por el componente narra

tivo y por el intento de ser un teatro social. Esto lo sabe Sastre quien une a Brecht con Valle Inclán; esto es, por la admiración a los dos dramaturgos y a su consideración como grandes creadores; d) finalmente el nihilismo. Sastre dice que "el fundamento de la teoría del esperpento como cosa específicamente española, y hasta como la forma española de la tragedia clásica, hay que buscarlo, creo, en una consideración nihilista, desesperada, de lo español" (49). El nihilismo es el último de los elementos de la "tragedia compleja" y es que no podían faltar en un teatro tan cercano a nosotros por cronología, y por la ideología, los temas fundamentales en los que Jean Paul Sartre basó su filosofía teatral: la libertad, la angustia, el amoralismo, la imposibilidad de las relaciones interpersonales de sujeto a sujeto, etc. Gran dosis de nihilismo tiene el teatro existencialista porque revela la desmitificación de los valores superiores, la colocación de ellos en lugares que no corresponden a su jerarquía y a su rango, la dogmatización del escepticismo.

Si el Modernismo, en un momento dado, deseaba la combinación, la armonía de todas las artes y dio lugar a la creación de poemas del "color de las vocales", de "sinfonías en blanco y en azul", y el recurso tan socorrido como fue la sinestesia, Sastre, como posmodernista que es, sigue con este tipo de fusiones en el aspecto teatral: música, maniqués, proyecciones, altavoces, público y actores mezclados, escena

rio y butacas integrando un único espacio. Por eso creó algo que se le ha criticado mucho: "la técnica del anacronismo". Se ha criticado, porque, a decir verdad, no se le ha comprendido. Esta técnica consiste en mezclar elementos de etapas históricas que no coinciden, y de muy diversos tipos: visuales, auditivos, lingüísticos e ideológicos. Por ejemplo en Crónicas Romanas Sastre habla del napalm, del pentágono y presenta imágenes de Viet-Nam en la época histórica de la guerra entre numantinos y romanos. Más adelante explicaremos mejor esta técnica. Pero, una vez más, como se ha dicho al analizar otras obras de este autor, otro de los grandes propósitos de nuestro dramaturgo es mostrar insistentemente al hombre, siempre sojuzgado, explotado, aniquilado, subrayando que, sin importar todos los procesos revolucionarios que nos ha proporcionado la historia de la humanidad, el individuo sigue sufriendo los mismos horrores, idénticos atropellos. Para que esta situación sea más obvia para el espectador Sastre utiliza esta especie de composición con elementos no afines. Así, en el mundo romano del siglo II a. C. tenemos himnos nazis, micrófonos, noticieros, proyecciones. Es decir, que no hubo una Numancia, sino muchas; pero lo más impresionante de esta situación es que hay y habrá todavía más Numancias en el mundo contemporáneo.

Veamos la Numancia cervantina para analizar después la Numancia sastreana o Crónicas Romanas.

El cerco de Numancia.

Es bien sabido que Cervantes escribió esta tragedia entre 1581 y 1583, pero se imprimió hasta 1784. Recordemos que el argumento nos muestra lo siguiente: Contra la Numancia rebelde el senado romano envía a Escipión Emiliano. El general llega a la ciudad acompañado de su hermano Quinto Fabio, Gaius Mario y Yugurta. Escipión reprocha la debilidad de los soldados y les pide dejen a Venus y adoren a Marte. Escipión rechaza una embajada numantina que viene a proponerle una rendición honrosa. El general lo que desea es vencer a Numancia con la gloria del triunfo bélico. Los sacerdotes numantinos obtienen augúros desfavorables y el hechicero Marquino resucita a un joven que también predice la ruina de la ciudad. El gobernador Caravino ofrece a Escipión el combate de dos campeones: uno romano y otro numantino; pero Escipión nuevamente rechaza la oferta de paz y triunfo. Los numantinos agobiados por el cerco que los está aniquilando por hambre deciden enfrentarse al enemigo. Las mujeres hablan y piden morir con sus maridos y con sus hijos. Así los pequeños no serán esclavos y ellas no serán violadas. Todos aceptan. Todos queman sus bienes; los hombres matan a mujeres e hijos y luego se suicidan. Cuando Escipión entra en la ciudad encuentra un pueblo de muertos. El único superviviente, el joven Viriato, antes que caer en manos de los romanos, se precipita desde lo alto de una torre.

Esta tragedia fue elogiosamente criticada por autores románticos. Schlegel dijo: "Domina en ella el sentimiento del destino, las figuras alegóricas que aparecen en los entreactos asumen casi, aunque por modo diferente, el papel que representaba el coro, esto es, dirigir el pensamiento y calmar el sentimiento. En ella se cumple una acción heroica y se sufre con estoicismo un acerbo dolor: la acción y el dolor de un pueblo entero, pues los individuos no son aquí sino los representantes de la masa de sus conciudadanos; los romanos victoriosos personifican el destino inflexible".

Las alegorías de España, del Duero, de la Guerra y del Hambre son figuras patéticas que subrayan la imposibilidad de conseguir la libertad. La Numancia, sin lugar a dudas, tiene carácter trágico. El pueblo entero ha puesto todo su empeño y ha ofrecido la propia vida, ante la frustración de ver denegado su anhelo. Ésta es la esencia de la obra.

Se ha dicho que Cervantes muestra en La Numancia influjo de Séneca y de Esquilo. Pero Los Persas, aunque es también la tragedia de una ciudad, tiene algunos personajes que sobresalen (Darío por ejemplo). En cambio, los personajes de Cervantes: Marandro, Lira, Teógenes, Marquino, etc. no tienen relieve individual; son integrantes de un todo, de esa Numancia que muestra algunos de sus hijos, porque no puede ser impersonal; es decir, el héroe es colectivo ya no indivi

dual, todos son uno, un héroe global.

En las dos tragedias se predice, se augura el nefasto fin de la ciudad. Esquilo lo relata por medio de un sueño que tuvo la reina Atosa, Cervantes por medio de las alegorías ya mencionadas: por boca de un cadáver y por los agüeros de los sacerdotes. Numancia tiene tres mil combatientes y con ellos debe enfrentarse a Roma que tiene ochenta mil. Los persas tratan de vencer Atenas contando con mil naves y la atacan tanto por mar, como por tierra.

Jerjes intenta una conquista desmedida, demasiado ambiciosa (hibris) y paga con la ruina de su reino, con la muerte de sus hombres, dejando solamente viudas y huérfanos (Susa).

Quizá la presencia griega sólo sea evidente en el papel preponderante que tiene el coro en ambas obras.

Veamos ahora la tragedia de Sastre.

Como acabamos de ver en el drama cervantino, el joven Viriato se arroja al vacío. Y en el drama sastreano lo primero que se nos comunica en la asamblea es que Viriato no ha muerto. Para retomar la tragedia, debemos mantener viva la esperanza, el último reducto: Viriato. En esta nueva Numancia, Viriato lucha a muerte contra el imperialismo romano. Y aquí está ya la primera muestra de la técnica del anacronismo: el mensaje que manda Viriato a los numantinos censu-

rando el imperialismo es semánticamente idéntico al mensaje del Che Guevara a la Tricontinental. "La obra entera está concebida para recalcar constantemente el paralelismo entre el imperialismo y sus homólogos modernos. Sastre mismo en la nota informativa que precede a la edición de Pipirijaina da la siguiente definición de este drama: Crónicas Romanas, mi Viriato y mi Numancia, o bien, mi Che Guevara y mi Vietnam" (50). Los ejemplos son interminables, pues se habla en la asamblea de huelgas, del desarme, de asambleas estudiantiles, de terrorismo; el ambiente está pues determinado ya y el enfrentamiento de las dos realidades históricas entrelazadas. En el cuadro segundo la asamblea habla de las siete vidas de Viriato. Siete, que debemos tomar como sinónimo de orden, de ciclo; pues siete son los días de la semana, siete los pecados capitales, siete las notas musicales y siete los sabios de Grecia. Viriato es, según la asamblea, un espectro que recorre España. Cuando en el cuadro sexto tenemos la séptima muerte de este personaje tres mensajeros tienen diferentes versiones del deceso. Sucede algo que siempre tiene lugar en la lucha de guerrillas: muere el verdadero y único caudillo, pero para dar fuerza al movimiento y no alterar los ánimos en forma negativa, nace otro héroe que usará el mismo nombre y después otro y otro más que eternizarán la figura del iniciador del movimiento. De sobra está comentar la actualización de Viriato unido como sabemos a la imagen del

Che Guevara. En cuanto al elemento farsico que requiere la tragedia compleja el cuadro séptimo nos ofrece uno de los muchos ejemplos que contiene esta obra: siempre que deseamos ofender a los traidores, en forma procaz, les decimos hijos de puta. Pues bien, Aulaces, el traidor, es auténticamente hijo de una puta y él no sólo no se avergüenza de esta situación sino que la confiesa con orgullo.

El teatro épico y los elementos brechtianos se hacen patentes a partir del cuadro noveno. Un actor se dirige al público y anuncia que estamos asistiendo a la representación de la obra de Alfonso Sastre. Es una llamada, como la que señaló el autor alemán, para que el espectador recuerde que está frente a una dramatización, y no ante la realidad.

El esperpento está presente donde el personaje Escipión expresa en una demagogia lacerante que no existe razón alguna para la desmoralización, para el tremendo desorden en el que ha caído su ejército; hay un motivo que es la guerra, pero razón no la hay. Puesto que no existe arreglo posible entre civilización y barbarie, no se derramará más sangre romana. Polibio entonces lo llama "Flor del Pentágono". Recordemos que "cuando las figuras son geométricas o representan volúmenes arquitectónicos, también es el simbolismo de éstos el que entra en acción" (dice Cirlot, 51). El recrudescimiento de la realidad se había iniciado en páginas anterior-----

res cuando los mensajeros comen carne cruda y se manchan la boca de sangre. Como este drama se escribió en los sesentas tal vez tenemos pequeños indicios del "happening" (52). Pero entra de lleno cuando aparece Retógenes, quien regresa de su embajada; le han sacado los ojos y muestra las cuencas ensangrentadas. Atrás aparecen sorpresivamente imágenes de Vietnam.

En la Numancia de Cervantes hay una escena donde un ca dáver cobra momentáneamente vida y después de su monólogo muere otra vez. En la obra de Sastre el cadáver existe igualmente, en idénticas circunstancias, pero es un cadáver alqui lado.

Crónicas Romanas no contiene un personaje femenino importante, sobresaliente. La novia de Marandro no aparece en este drama. La fuerza del amor, de la relación sentimental, no está presente. En cambio la herencia de los mitos literarios, concretamente Fuenteovejuna, podemos observarla puesto que Crónicas Romanas tiene un héroe colectivo, despersonalizado: Numancia. Otra gran herencia, o mejor dicho presencia latente, es la de Antonio Machado cuyo problema central a de sarrollar en la literatura es el hombre. Los seres, los obje tos, la naturaleza encuentran su importancia en una única función, la que el hombre les concede en su terrena presencia; el ser humano es, en este sentido, el centro de todo un

cosmos que no tendría validez sin la relevancia que él mismo concede con su devenir, su progreso y su presencia. Herencia también de Miguel Hernández que presenta el campo amasado por el sudor y el trabajo, las lágrimas y la esperanza del hombre, del campesino explotado. Ese es el campo. Lejano, muy lejano ya, de ese escenario de idilios pastoriles. La realidad cotidiana es amarga, devastadora; no es ideal. Hernández en su obra testimonia todo el quebranto de una clase social aislada en sus propias limitaciones: el campesino, ser que ha perdido importancia en la dinámica social y política de un pueblo; ser marginado por la condición política de una ideosincracia que se da equivocadamente en la España del siglo XX, error ancestral de su evolución. El campo de Sastre es el campo que describe Cervantes, el realismo que se inició en el Quijote; este realismo que es la vuelta, una vez más, a las mismas fuentes populares que desde siempre han alimentado a la literatura hispánica. El autor del Quijote, de la Numancia, y de tantas y tantas obras, nos lleva, en sus trazos literarios, el mundo, la naturaleza y el campo transformados. Cervantes en sus metamorfosis ofrece, en lugar de pueblos y paisajes, escenarios plenamente hostiles donde se debaten las humanas y espontáneas necesidades en busca de una supervivencia y un mundo mejor.

Igualmente, en Crónicas Romanas Eugene O'Neill se nos revela infiltrado en Sastre; la naturaleza vuelve a tener un papel determinante.

"La originalidad del séptimo cuadro se percibe ya desde las primeras cinco intervenciones en las que destaca el campo semántico del frío. Las palabras frío y hie lo repetidas con insistencia obsesiva por los soldados resaltan todavía más al contraponerse al calor que se identifica con el recuerdo nostálgico de la tierra natal. Se forman de este modo dos polos conceptuales opuestos, el del calor y la paz y el del frío y la guerra" (53).

Crónicas Romanas es pues una "tragedia compleja" en la denominación sastreana, y es una tragedia fuera de ese contexto, porque reúne los elementos necesarios para ello: la imposibilidad de lograr un ferviente deseo humano, un final desastroso y la actualización brechtiana: la irrupción de un estudiante que anuncia al final de la representación que Alfonso Sastre ha sido detenido.

5.5 M. S. V. o La sangre y la ceniza.

Como sabemos ya, por lo expuesto en este trabajo, Alfonso Sastre es, definitivamente, un autor proclive al alegato según el criterio conservador; porque el tema de la injusticia, de la falta de libertad, de los excesos y violencias en contra de la dignidad humana le apasiona para denunciarlo y defenderlo.

La sangre y la ceniza fue escrita en 1965, pero se publicó en español en 1979. Por lo tanto no está incluida tampoco en el tomo de sus Obras Completas, porque la censura prohibió su publicación.

Sastre denomina esta obra una tragicomedia y, ¿lo es? El género de tragicomedia pretende explorar lo arbitrario que puede ser el destino y presenta unida a esta situación la abolición del libre albedrío. Está por demás recordar que el creador de este género fue Fernando de Rojas con su tragicomedia de Calixto y Melibea, La Celestina. Rojas fue alquimista y cabalista en pleno siglo XVI, a pesar de tener a sus espaldas la vigilancia estricta de la Inquisición; Celestina convierte la historia de amor de dos jóvenes en una historia de crimen, porque La Celestina es el sincretismo de todas las posibilidades literarias: es poesía, es drama y es recreación colectiva; es la imposibilidad de deslindar lo abyecto de lo sublime.

En la tragicomedia, el hombre tiene posibilidad de elegir, pero la última palabra la dirá el destino. Puede darse en la tragicomedia el final feliz y por otro lado el final trágico; porque se dan en la obra de este género destinos burlescos y destinos adversos. En la tragicomedia el héroe va realizando acciones que lo conducen a lograr su propósito; pero como opera el destino, cuando está a punto de alcanzar-

lo, el héroe es vuelto al origen de sus acciones y entonces tiene que volver a empezar hasta que el destino le dé a este héroe, a manera de paradoja, lo que él realmente quiere; esto que estaba inconsciente ahora se refleja y lo sabe.

"Los explotados no están cobrando conciencia de su situación, sino que son ya plenamente conscientes de ella. Pablo (En la red), los numantinos (Crónicas Romanas), Miguel Servet (La sangre y la ceniza), RuPERTO (El camarada oscuro) no se debaten en dudas y luchan por una causa de la que están convencidos. Sus preocupaciones son concretas: la vida clandestina, la tortura y su carga de sadismo por parte del adversario" (54).

Hemos dicho que La sangre y la ceniza pertenece al grupo de las "tragedias complejas". Entre todas las obras que hemos analizado en este trabajo, ninguna como ésta para justificar el título que lleva nuestra investigación. "Sobre un material tradicionalmente trágico y serio (un proceso histórico que termina en la hoguera), trato hoy de constituir lo que llamo irónicamente una tragicomedia, y creo que es, en verdad, una tragedia verdadera" (55). Hablaremos detenidamente sobre esta obra para definir si es tragedia o tragicomedia.

La obra se inicia con la destrucción de la estatua de Miguel Servet; el monumento que es de bronce será fundido para hacer cañones. El golpe que pretende dar Sastre al espectador es certero. El monumento que representa a Servet obvia

mente tiene condición estática, y al querer aniquilar su efi
gie, al derretir, fundir el bronce, al querer aniquilar lo
 que representa, este material que antes recordara los rasgos
 de Servet ahora servirá para continuar alguna lucha justicie
 ra, como el mismo Servet hubiera deseado.

"La última etapa de la vida de Miguel Servet, desde
 sus días de corrector de pruebas en Lyon hasta su encarcela-
 miento en Ginebra y su muerte en la hoguera" (56) constituye
 en síntesis la trama de La sangre y la ceniza. Nuevamente co
 mo "tragedia compleja" que es, Sastre utiliza la técnica del
 anacronismo con énfasis:

"Frellón.- Usted no sabe nada. Aquí en
 provincia las paredes tienen orejas y mi-
 crófonos" (57).

Se supone que estamos en el siglo XVI y el micrófono
 apareció en el siglo XX; la radiodifusión de esparcimiento y
 noticias comenzó hasta 1920; en 1955 la televisión funciona-
 ba sobre bases regulares en treinta y cuatro países. Apare-
 cen soldados con uniformes nazis; megáfonos, la tortura eléc
 trica, pantallas blancas con imágenes, sirenas de alarma de
 bombardeo, huelgas, manifestaciones en las calles, maniqufes.
 Según Cirlot el maniquí, como la mandrágora y el homúnculo
 son una imagen del alma, en su aspecto negativo y minimizado,
 en la mentalidad primitiva (58). Por supuesto Sastre no ha

escogido este recurso al azar, es una mentalidad primitiva la que juzga las acciones y el pensamiento de Servet, por eso son maniqués los miembros del jurado. Para este jurado, como para cualquier juez de mentalidad obsoleta, es inadmisible asimilar una inteligencia, una sensibilidad tan compleja como la de Miguel Servet (1511-1553).

Servet es en la vida real lo mismo que en la historia dramática; la mitad de un todo que integra su amor a Dios. Servet es la rebeldía, la no aceptación sino mediante previo razonamiento de los dogmas. La otra mitad es su hermano, que fue sacerdote; es decir, la identificación plena con la teología cristiana. Aquí Sastre nos acerca a Italo Calvino (1923-1985) que en su obra El varón demediado nos ofrece la escisión de un ser cuya mitad positiva está separada (físicamente) de la mitad negativa. Cada una de estas dos mitades, por su parte, ha hecho su vida independiente, y el desenlace, es decir, la reunión de las dos partes constituye su realización última.

Pasemos ahora a los elementos brechtianos necesarios en una "tragedia compleja": "Irrumpen en escena los soldados con uniformes convencionales o nazis. Golpean con las culatas a los hombres. Nadie se resiste. Hay un absoluto silencio mientras los hombres caen, sin un lamento, sin una resistencia, como inertes figuras de trapo" (59). La escena, que es de una violencia terrible, inaudita, tiene lugar en pleno

silencio "es sin duda una reminiscencia brechtiana. Recuérdese los mismos gestos del centinela nazi, que vigila a Schweyk y Baloun. (Bertolt Brecht, *Schweyk im Zweiten Weltkrieg, escena V*)" (60).

En otra parte de La sangre y la ceniza, el factor que representa a Servet se desprende de su caracterización y dice al público (para que éste recuerde que está frente a un espectáculo) "la siguiente carta fue escrita por Miguel Servet al pequeño Consejo de Ginebra con fecha 10 de octubre de 1553" (61). Inmediatamente después recita el contenido. Y en el epílogo Sebastián se dirige al público nuevamente para aclarar verdades históricas y dar datos comprobables sobre el proceso de Servet.

Al final de la segunda parte de esta obra se dice al público, con sorna desmedida, que no hay tiempo para fumarse un cigarrillo, sólo hay cuatro minutos de descanso, se ruega permanecer en sus asientos.

Sastre no desperdicia la ocasión para la crítica y la censura mordaz; el carcelero que debe quitar las cadenas a Servet es un enano macrocéfalo y él mismo dice: "a pesar del tamaño de mi cabeza, no ando muy bien últimamente de entendimiento y de memoria" (62). Éste es el tipo de personas que tienen como misión esencial en la vida vigilar a un preso;

gente sin el menor grado de sensibilidad, de inteligencia, muñecos mecánicos que obedecen las leyes de un régimen, cercanos al cancerbero de la mitología, no al guardia incorruptible.

Repentinamente aparece en ese ambiente trágico la guitarra, el lamento, la copla flamenca y el gitano que recita con gesto crispado. Y la figura de Lorca, siempre presente en la dramaturgia posterior a él, se derrama en el universo sastreano; la personalidad del gitano, entre compleja y neopopular, tiene todo el hábito magnífico de una esencia existencial trazada por el poeta granadino. ¿Es que no se puede hablar del mundo gitano sin remontarse o identificarse con la personalidad del gran Federico? ¿Es que Lorca se robó para su propia cuantía literaria a todos los gitanos del mundo? Sastre en este parlamento se convierte en neopopular y toma de tantos otros: Alberti, Hernández, Garfias y especialmente de Lorca el tambor y la trompeta de la Semana Santa, la saeta sevillana, para llevar todo este material hasta su creación dramática. Es el verso magnífico del romance el que da con su contenido popular carácter a este gitano. Gitano que parece en esta semblanza evocar a Antonio Torres Heredia o a Ignacio Sánchez Mejías; alabanza de vida y muerte que en esta extraña gestación tiene el mismo significado.

"Gitano: Aquel día luminoso
 el trece de agosto era
 Miguel salió por la tarde
 -nunca el buen Miguel saliera!
 y vio gentes que pasaban
 paseando por la acera.
 (Muchos eran policifas
 de la brigada tercera).
 Quiso torcer hacia el lago
 para buscar la barquera
 pero vio que todo el mundo
 del duque a la cocinera
 iba en una dirección
 sin que nadie se saliera..." (63).

Las lamentaciones de Servet, en su cautiverio camino a la hoguera, son muy semejantes a las de los mineros en huelga. Ellos presienten ya, como Servet, el poco éxito de su arduo y evidente acercamiento a la muerte. Una vez más en la dramaturgia sastreana, Miguel Hernández en Los hijos de la piedra está presente. De igual forma que el viento, ese viento que presagia, que anuncia la muerte:

"Miguel.- ¿Ha amanecido ya, sargento?
 Sargento.- Es seguro que sí.
 Miguel.- Y llueve.
 Sargento.- Ahora parece que no, pero hace viento"
 (64).

En esta escena Miguel Servet aún ignora que este sargento viene en ese preciso momento para llevarlo al cadalso. El dolor del cante jondo: "Miguel, quien te viera y no te viera", y la guitarra que llora, que acompaña y paraliza la figura del gitano que sin moverse se queda; donde quiera que sea sabemos que esto sólo pasa en España.

Por una parte, La sangre y la ceniza nos presenta a Servet como personaje trágico que es, y pensamos en Casandra, igual que algún héroe trágico griego, que tampoco presiente sino que tiene la sapiencia anticipada del momento, claramente el instante definitivo en el cual perderá la vida

"pues no es mucho
creo yo, lo que
me falta para tan
triste suceso; y
tan irremediable
que ya lo veo ahí
y no encuentro el
modo de evitarlo" (65).

Servet encarna en verdad la Edad Moderna porque destruyendo antiguos poderes, llámense dioses, linajes, sangre, corona una nueva deidad: la diosa razón. Es decir, este personaje es, prematuramente, el antecedente del Renacimiento, porque Miguel Servet desea que el hombre en forma autónoma decida su bautizo y perciba en su alrededor la omnipresencia de Dios; sin embargo, esto es una tremenda herejía para su momento histórico.

Por otra parte, en Rosa, el único personaje femenino de la obra, encontramos el elemento picaresco. Rosa es una prostituta regenerada y en esta condición de mujer redimida, dice con un poco de nostalgia: "el vicio tira mucho". Posteriormente atribuye a un milagro el que Miguel le obsequie unos lentes y con ellos pueda leer perfectamente. Pero Sas-

tre corta este ambiente de un tajo: el cuerpo de vigilancia se hace presente y en el hotel de Rosa, Servet es hecho prisionero.

La evidente presencia de Don Quijote y Sancho (Servet y su sirviente) no es aquí el consabido contraste de razón y locura, sabiduría e ignorancia, prudencia y desacato; aquí es la religión caduca, la religión fanática, frente a una religión humanística, bien entendida y asimilada. No es el "opio de los pueblos" que embrutece y priva de la libertad, ahogando el pensamiento; sino que es la compañía espiritual, la aceptación de la existencia de un ser extraterrestre que no está para juzgar y aniquilar, sino para crear y comprender. Hemos hablado en páginas anteriores de lo que sostiene el nihilismo de la "tragedia compleja"; Servet más que un rebelde es un nihilista puesto que se ha atrevido a poner los valores tradicionales en otro lugar.

"Yo creo que Nuestro Señor y Divino Maestro, nunca tuvo intención de darse a comer y a beber a modo de aperitivo o postre de aquella santa cena, a los Apóstoles y ser devorado o ingerido por ellos (ni menos por nosotros, la posteridad), lo que sería un rito ya vampiresco, ya teofágico la Cena para un servidor es un recuerdo o memoria de aquella noche lúgubre... Y Jesucristo al hacerse eso en su memoria revive y se presenta o representa en nuestro interior" (66).

Este nihilismo, como se ha mencionado ya en varias ocasiones, es justamente otro elemento de la "tragedia compleja".

"La estructura dramática que considera más válida para llegar a la degradada sociedad de hoy, incapaz de comprender la tragedia propiamente dicha" (67) es sin lugar a dudas la "tragedia compleja" por eso esta creación de Alfonso Sastre no es accesible, para el gran público todavía, porque éste no está preparado para ella.

Del mundo griego, en La sangre y la ceniza, Sastre nos trae al rapsoda, que como es sabido por todos, al igual que los omeros eran los cantores encargados de narrar las leyendas heroicas o históricas, Sastre utiliza dicho personaje como elemento de augurio fatal, pues el cantor no cesa de repetir "todo tiene su final".

"La figura del sabio español que por sus avanzadas teorías en medicina (presintió la circulación de la sangre) y por su arriesgada postura en materia religiosa (panteísta y herético anabaptista, negaba la eucaristía y la Trinidad) fue quemado por Calvino, le dió la oportunidad de decir cosas que si en el momento en que escribió la obra eran candentes y lacerantes, no han perdido actualidad, ni desgraciadamente parecen perderla en el mundo actual y en nuestros países latinoamericanos" (68).

"Servet es el pretexto de que se vale Sastre para clamar por la libertad y la justicia" (69).

La sangre y la ceniza recibió el premio Reseña, el catorce de febrero de 1978. Aunque tiene elementos para ser considerada como una tragicomedia, es una tragedia. "Sastre da una cátedra de cómo se estructura un texto dramático: de lo profundo a lo superficial, de lo dramático a lo cómico, de la frase poética a lo popular que provoca risa, la pieza es un manejo constante, a gran nivel, de todas las posibilidades del diálogo" (70). No obstante es una tragedia. Tragedia porque el héroe, Miguel Servet, muestra una pasión por un imposible. Su actitud, su desarrollo vital ocasionará la ruptura de un orden, que volverá a reestablecerse con su muerte. Desde el inicio de la obra sabemos que se trata de un personaje histórico, que Servet no triunfará. El clima entonces es de dolor, de cautiverio y de muerte antes aún de conocer el argumento sastreano. Serfa, si se pudiera dividir o clasificar a las tragedias, una tragedia de sublimación. Este tipo de tragedia no es nuevo en el teatro español; Calderón de la Barca la desarrolló en varias de sus obras, por ejemplo La vida es sueño y otras en las que con personajes de distinta índole hay una vinculación estrecha con la sangre por el sacrificio y la lucha que los une.

5.6 Guillermo Tell tiene los ojos tristes.

Escrita en 1955, esta obra, como la mayoría de las obras de Alfonso Sastre, fue prohibida. Sastre nos dice so-

bre su personaje "Tell deja de ser el protagonista de una proeza para convertirse en el sujeto de una tragedia. Adquire, en este tratamiento, la grandeza de un redentor por cuyo sacrificio es posible la salvación de los otros. Es destruido para que vivan los demás. En su corazón no habrá ya nunca alegría, pero su pueblo será feliz" (71).

Si por un momento nos imagináramos a la literatura mutilada de símbolos, de relaciones mitológicas o de leyendas, podemos asegurar que ésta carecería de muchos de sus elementos en su significativa recreación. Porque la literatura recoge anécdotas y sublima esencias. El retomar tradiciones podemos decir que es una de las características del teatro de Alfonso Sastre. Tal vez podríamos colocarlo en la corriente que se ha denominado posmodernismo porque éste es un movimiento que va en contra del purismo, y en donde puede recogerse lo mejor del pasado y reutilizarlo. De esta suerte, como ya se vio, Tierra Roja es una nueva Fuenteovejuna; Crónicas Romanas es una Numancia rejuvenecida y Guillermo Tell tiene los ojos tristes es el Guillermo Tell de Schiller sin aureola romántica, como personaje trágico en la realidad del siglo XX. Estas tres obras sastreanas no son solamente la revitalización; porque Sastre es consciente que al reescribir estas obras consagradas ya, clásicas para todos los tiempos, las incorpora, las reinstaura en la corriente teatral de su momento y las utiliza como un nexo entre la realidad univer-

sal y la realidad española contemporánea.

Sastre es un autor español pero es un autor universal. Schiller con su Guillermo Tell hizo, de un héroe mítico, la revelación de un problema universal. Sastre, de ese problema universal, con el mismo héroe, el cual ya no es suizo, sino español, un personaje profundamente melancólico, dolorido, que perdió el carácter mítico para cobrar, para encarnar la dimensión humana. La primera actualización de la obra de Sastre es el coro. Porque el coro griego siempre está en la pluralidad. Los personajes no son aldeanos sino albañiles que trabajan en la construcción. No es una fortaleza, ni un castillo lo que se construye, sino un edificio común; los vigilantes no son guardias, quien vigila es un personaje conocido por todos nosotros: el capataz.

La idea de compañerismo, de unión, de hermandad está dada en Schiller en un sentido romántico. Sastre narra la leyenda, dice cómo se fundaron los cantones y cómo nunca se olvidó el lugar de origen; es decir, serán tres cantones pero en el fondo es una misma sangre, todos integran la gran familia suiza.

Dos mendigos, uno manco y el otro con los pies inútiles hablan de compartir sus limosnas; aceptada esta situación mencionan que "vale la pena vivir". La ironía despiadada de esta condición humana salta a la vista como en una

gran parte de las obras de Alfonso Sastre. La falta de espíritu de humanidad, la caridad, la indiferencia de las personas hacia los que piden limosna, y esta frialdad de los individuos que señala Sastre son una constante en su teatro. Durante el diálogo de los dos mendigos se introduce su condición, no de marginados sociales porque ya no producen; sino marginados de expresiones emotivas porque producen asco, lástima o indiferencia. Los demás olvidaron que en otro tiempo uno de los mendigos fue gufa alpino, y el otro, fue herrero. Nadie siente compasión de su desamparo; ellos dos son ya por sí mismos, por sí solos, dos destinos trágicos, ejemplos de lo que sufre el hombre si llega a este estadio de la vida. Limosneros que recuerdan a Benigna y a Almudena de Misericordia de Benito Pérez Galdós; todo el mundo olvidó todo lo que Benigna hizo por su señora, cuando la fortuna dio un vuelco; la fiel sirvienta sólo producía asco y vergüenza.

Se nombra entonces a un personaje que sí ha luchado porque no maten a los mendigos: Guillermo Tell.

En la canción que entona un ciego a manera de romance español están narrados fragmentos de la obra de Schiller: Mechtal no quiere servir de buey, arrastrar con su esfuerzo el arado; escapa y en venganza Gessler deja ciego a su padre. Cantan también el episodio de Baumgarten; pero en la obra de Schiller, como sabemos, este personaje no muere, va en busca

de la justicia. En la obra de Sastre, la esposa de Baumgarten es violada y él se suicida. Éste es sin duda un recurso muy sastreano. El romance de ciegos, el romance que narra las desgracias, las honras robadas, los amores perdidos es un recurso muy español que revitaliza los elementos de la tradición popular.

Las situaciones son pues muy locales. Tell aquí no ha cobrado fama por ser el gran cazador de tiro infalible. Tell aquí es respetado por valiente, por resistente, por patriota. Cuando la policía quiere matarlo, accidentalmente matan a un sargento que cubría sin quererlo, el cuerpo de Tell. De cualquier manera aunque en diferentes circunstancias, en las dos obras, Tell queda preso.

La esposa de Tell (Eduviges en Schiller, y Hedwig en Sastre) son de personalidad opuesta. Eduviges siempre reprocha, critica y grita. Hedwig nunca se queja de nada, para todo encuentra un consuelo, una explicación. Es la compañera que acompaña casi sin hablar. El Guillermo Tell de Sastre ha sido golpeado y sale de prisión transformado. Está ahora totalmente desilusionado, ya no desea meterse en problemas. Es un auténtico preso político actual que se ve obligado a callar por sometimiento.

Cuando tienen lugar las conspiraciones de Uri, Unterwalden y Schwyz, se hacen elecciones por votación y se sacan

porcentajes; a partir de este momento aquellos que apoyen el régimen serán llamados colaboracionistas. En las reuniones revolucionarias están presentes todos los personajes principales y finalmente llega Tell. Entre el momento que dejaron ciego al padre de Mechtal y la formación de la junta del comité, han transcurrido diez años. En la obra de Schiller esta situación es inmediata. La tortura que ha sufrido Tell, en Schiller, es solamente moral. En Sastre es moral y física. En la obra de Schiller la decisión de matar a Gessler la toma y la ejecuta solamente Tell. En la obra de Sastre, Tell no interviene en la decisión, es acuerdo del comité en la junta de conspiración con todos los personajes. Es decir, que aquí el héroe individual tiene menor importancia para poder dar paso al héroe colectivo. En el primer caso, el atropello humano, la calidad de muerte de asesinato, de supresión, es de índole individual estrictamente. Tell toma la iniciativa, él y solamente él será el culpable; él toma conciencia de culpa y responsabilidad del acto criminal. En cambio en la obra sastreana hay una distinta connotación del acontecimiento; el homicidio no implica decisión individual como sucede en la obra alemana, la muerte aquí toma un sentido colectivo y, con esto, evidentemente se da un sentido cívico de justicia social. No es la venganza, ni el odio lo que mueve a los personajes como en el primer caso, sino que la comunidad mueve al quebranto por una forma social y moral de justicia.

Se coloca la pértiga para colgar el sombrero. Una vieja mendiga, con sorna y burla, acata la orden y saluda al sombrero gritando vivas al gobernador. Ella y el mendigo manco creen que la orden es producto de una de las borracheras de Gessler, pero llega Gualterio Furst y es obligado, a base de brutales golpes, a saludar el sombrero y gritar vivas tres veces a Gessler. Después de pasar esta vergüenza, el suegro de Tell, se suicida. Gualterio Furst es una especie de Ajax, el personaje mítico de Sófocles. El desprestigio lo acosa y, ante el derrumbe de la personalidad frente a los compañeros, lo único que le queda es el suicidio como medio para recuperar su honor.

Gualterio Tell, el hijo de Guillermo Tell, en el drama alemán, es simplemente el niño que sostiene la manzana en su cabeza. En el drama español, Gualterio tiene dieciocho años, ha pasado una dura y penosa enfermedad, es un joven muy bondadoso, pero no es fuerte y además es único hijo.

Tell entonces atraviesa con una flecha el sombrero. Si en la obra de Schiller mataba a Gessler que es quien ejerce el poder de la tiranía; en la obra de Sastre Tell traspasa el símbolo, la representación absurda del poder. El absurdo del sombrero, el absurdo de la tiranía. Sastre ha usado aquí una espléndida sinécdoque, es decir, concretamente la sinécdoque particularizante en la que por medio de la parte se ex

presa el todo. Tell ha hecho el ataque directo a la cabeza, a esa cabeza hueca que no tiene nada adentro. No piensa, no razona, es solamente un símbolo impuesto y Tell lo ha atravesado. Pero la obra continúa y Gessler, que ha contemplado su sombrero traspasado por la flecha, le pide a Tell dispare ahora sobre la manzana que sostiene su hijo Gualty. Con Schiller todos los personajes anonadados sufrían la cruel orden. Con Sastre la comunidad ríe y se burla y permanece observando a Tell y a su hijo, como si fueran los integrantes de un espectáculo; están ajenos a la tragedia de la familia Tell. Para que este episodio tan importante, tenso, descabellado se convierta en tragedia Tell falla el disparo y la flecha se clava en el pecho de su hijo. Muerto el joven, Tell inmediatamente mata a Gessler. Se desata el desorden, gritos, fuego, muerte. El hecho desastroso ha desencadenado la lucha contra los tiranos, contra los opresores.

Ahora el país es libre y todo el pueblo quiere rendir un gran homenaje a Tell. Él, lo único que desea es paz. Recuerda en dulce queja que él y Gualty estaban solos, y que tuvo que morir su hijo para que se lograra la libertad; dice deshecho que le hubiera gustado que la historia fuera de otra forma; haber acertado el tiro a la manzana y narra la verdadera leyenda.

La muerte de Gualty es la necesidad de un mártir polí-

tico. Es de hecho el personaje detonador que acelera el desenlace. Sastre, en esta creación contemporánea, no solamente le dio nueva vida a Guillermo Tell, sino que hizo que cobraran vigencia las diferentes conductas de aquellos personajes, que en su momento histórico crearon conciencia en el espectador. Conciencia social, política y existencial.

La tiranía y el despotismo en el drama sastreano llegan a extremos sin parangón. Se debe sacrificar la inocencia y tiene lugar la acción que más se contrapone a las leyes naturales, el padre que mata a su hijo.

Aunque Eugenio D'Ors había escrito ya Guillermo Tell (tragedia política) y Rafael Alberti adaptó la Numancia a las circunstancias de la última guerra española, el sendero de Alfonso Sastre es otra cosa. Como el teatro es una realidad actual que el lector, el espectador, tiene frente a sí mismo, Sastre lo que nos otorga son las formas críticas para observar la realidad y sus múltiples máscaras. Es como si Sastre hablara en los diálogos de Tell. Aunque la obra puede ser interpretada de muy diversas maneras, Sastre se muestra desafiante para que el espectador se comprometa.

Según dice Alfonsina Janés Nadal, si hubiera que resumir en una palabra el espíritu que anima toda la obra de Schiller, no hay duda de que la elección recaería en el voca

blo libertad. Si tuviéramos que escoger ese vocablo para la obra de Sastre le daríamos la connotación de reestablecer el valor a la dignidad humana.

Guillermo Tell no ha roto un orden, no ha hecho agresión al valor absoluto; pero se ha opuesto al régimen, ha protegido a los desvalidos, no le teme a nadie y ha desafiado a los que tienen poder. La obra de Schiller no es una tragedia. Sastre la llenó de elementos nuevos, de cambios de situaciones, y la convirtió en tragedia con el final adverso, con el cambio de fortuna para el personaje central.

Igual que La sangre y la ceniza, Guillermo Tell tiene los ojos tristes es una tragedia de sublimación. En ambos dramas el protagonista es ético, congruente consigo mismo, pero resulta incongruente con la sociedad inmediata y ésta lo juzga y lo hace sucumbir.

5.7 Medea versión Alfonso Sastre.

"Todo hombre dotado de auténtica vitalidad puede ser considerado como resultante de dos fuerzas. En primer lugar, es hijo de determinada época, sociedad, convención, o lo que en una palabra se llama tradición. En segundo lugar, en uno u otro grado es un rebelde contra semejante tradición. Y la mejor tradición crea a los mejores rebeldes. Eurípides es

fruto de una tradición intensa y espléndida y es también, con Platón, el más fiero de los rebeldes" (72). En estas aseveraciones que ofrece Gilbert Murray sobre Eurípides encontramos la semejanza, la identificación de Alfonso Sastre con el trágico griego, y entendemos por qué escribió del gran dramaturgo de Salamina, una versión sobre Medea.

Sastre es, sin lugar a dudas, otro gran rebelde, que navega entre la tradición literaria española y un espíritu combativo, indomeñable que no permite sino plasmar en sus dramas su ideología. La lengua de Sastre es particularmente expresiva para materializar sus experiencias, su espíritu vital y combativo y su entidad nacional. En el seno de la comunicación social Sastre ha sabido establecer la relación directa entre escritor y lector. No fue éste el caso de Eurípides quien realmente fue valorado hasta después de su muerte. En el proceso histórico en el cual están inmersos tanto el destinador como el destinatario, Sastre maneja rebeldía y tradición, el horizonte crítico contra el poder lo integra con una pluralidad discursiva eminentemente dramática. Su ideología de grupo y su rol social puede transmitirlos al mundo teatral porque sus condiciones de recepción y de producción han unido esas dos fuerzas de las que habla Murray que conforman la vitalidad existencial.

La problemática de Medea no es nueva en el teatro uni-

versal (incluido el teatro español, desde luego); ya que además de Eurípides y Séneca, Ovidio escribió una Medea, de la cual solamente se conservan algunos fragmentos; Jean de la Peruse (1529-1554), Corneille (1604-1684), Giovanni Battista Niccolini (1781-1861) y otros escribieron también una tragedia sobre este personaje. Concretamente en el teatro español escribieron sus respectivas obras sobre la mítica Medea: Fernando de Rojas Los encantos de Medea, Pedro Calderón de la Barca Los tres mayores prodigios; Lope de Vega El vellocino de oro y también Don Miguel de Unamuno hizo una versión para la heredera de Cólquide.

Pero la Medea sastreana no está revitalizando un espectro hartó manido. Para apreciar con nitidez Medea de Alfonso Sastre hablaremos antes de las dos Medeas más conocidas, las clásicas, la de Eurípides y la de Séneca, para pasar a continuación a la Medea de Alfonso Sastre.

El asunto de estas dos tragedias, la de Séneca y la de Eurípides es el mismo; pero con algunas diferencias entre una y otra que vamos a señalar. Según la generalidad de las ediciones la tragedia de Eurípides tiene dieciocho escenas; la de Séneca solamente tiene doce. El coro, elemento primordial, presenta las divergencias siguientes: en Eurípides es parte de la realidad escénica, es la figura humana multiplicada. En cambio en Séneca el coro hace una crónica crítica

de los acontecimientos; ya no es partícipe y crítico, sino solamente crítico; esto es porque Horacio observaba que el coro es la voz universal que proclama las leyes de la moralidad y Séneca sigue la preceptiva de Horacio. A diferencia de lo anterior, Ángel Marfa Garibay dice que el coro en Eurípides es la voz del poeta mismo que se comenta tácitamente. El coro en Eurípides participa de los sufrimientos de Medea y el coro de Séneca reflexiona acerca de las repercusiones de los hechos; porque mientras que la Medea del trágico latino razona o pretende razonar sobre los hechos, la Medea de Eurípides no lo hace, está obsecada, ciega, no puede detenerse a meditar.

"Se presenta la causa de una mujer bárbara contra un griego que la ha agraviado. Los civilizados han disfrutado de las mujeres salvajes, para luego abandonarlas, desde que el mundo es mundo, aunque es dudoso que ninguna haya pronunciado palabras más encendidas que Medea... cuando estas bárbaras despreciadas y esclavizadas llegan al límite de su resistencia, de aquí no puede brotar la justicia, sino una enloquecedora venganza" (73).

Medea pues poseída por este sentimiento de venganza está enloquecida. Pero algo que es importante señalar es que el espectador que tiene ante sí cualquiera de estas dos tragedias, no conoce a fondo las causas del furor irracional de Medea; sólo ve sus efectos. Y esto es así porque el héroe trágico griego mientras más grande es el conflicto que se le

presenta tiene menor capacidad de razonar, ya que obedece a un impulso ciego superior a él. (En esta herofna lo apreciamos claramente). En cambio, el héroe trágico latino presenta por primera vez, con Séneca, la meditación, aunque sea en un instante fugaz; la herofna latina pretende acercarse al razonamiento de los hechos. Es como si el tono general de la obra al pasar del mundo griego al latino se trasladara del acento mítico al acento reflexivo y racionalista, una vez más a la lógica de Horacio.

En el desenlace de esta obra Medea se transfigura y sale del cuadro dramático; en la Medea griega éste es el final definitivo en donde el espectador ya no puede suponer nada; en la Medea latina el espectador siente la condenación; los dioses se han asimilado, de alguna manera, a la moral humana.

Las dos Medeas encuentran en la figura siempre dominadora del personaje central, su unidad. Porque es Medea una figura monstruosa y humana al mismo tiempo; violenta y tierna, lacerada por el más poderoso conflicto de pasiones: celos, amor, odio y venganza.

Medea es la mujer que por amor (pasión) ha cometido delitos y lo ha perdido todo; falta de parientes, de amigos, de patria, se encuentra ahora a punto de perder a Jasón. En su famoso monólogo Medea expresa todo su tormento: su venganza

za y su ternura por sus hijos, aunque su pasión funesta prevalece. Como el origen de la trama es histórico legendario, no es fácil señalar en qué momento Medea rompe el orden (moira). En cuanto a la leyenda de Medea como se enlaza con el mito de los argonautas, sabemos que ella mató a su padre, a su hermano y entregó a Jasón el vellocino de oro. El abandono que Jasón pretende hacer de ella es una parte del castigo. Ese diké se complementa cuando mata a los niños. Ha castigado a Jasón, pero también a ella misma. La pasión la volvió iracunda, tempestuosa, enajenada, delirante; ha destrozado al hombre que se atrevió a traicionarla; huye lejos en ese carro que ella dice le ha enviado el sol. Aquí obviamente está el renacimiento de un nuevo día, del nuevo orden, de la nueva moira. Pero, si observamos con detenimiento las partes que integran una tragedia, que fueron señaladas anteriormente, el verdadero personaje trágico no es Medea, sino Jasón. Es este hombre quien comete una hibris trascendental y, al llegar su diké, llega irremediablemente su cambio de fortuna, lo pierde todo. Esto es tan cierto que en la Medea de Corneille, Jasón se suicida al no poder soportar tal desenlace.

Pasemos ahora a Medea de Alfonso Sastre. La primera aportación genial que ofrece nuestro autor español es la presentación; en boca de la nodriza, en un lamento estridente, Sastre ha unido todos los antecedentes del destino y los psi

cológicos que han propiciado la tragedia de su heroína. Con esta especie de introducción, el espectador del siglo XX ya no tiene que debatirse en dudas. Siempre con su propósito didáctico, Sastre ha llenado los vacíos para que el espectador sitde, centre este personaje en sus justas perspectivas, en sus verdaderas dimensiones. Bertolt Brecht decía que la tragedia griega no podía ser vista, apreciada en el teatro de nuestros días, porque no la entendemos; porque entre otras cosas, ya no tenemos dioses griegos. Sastre, como si deseara responder en forma directa a esta observación brechtiana, nos dice: "los personajes, en sus referencias a la divinidad, hablan -en mi versión- de "Dios" y no de los "dioses". Creo que esto aproxima más la tragedia a un espectador de nuestros días" (74). Y esta situación ya había sido manejada por el propio Eurípides: "El problema del politeísmo y el monoteísmo, que tanto lugar ocupa en otras mentes, jamás preocupó a Eurípides. Usa indistintamente el singular y el plural, y aún es creíble que sus "dioses", cuando se los mienta en lugar de Dios o de la "Divinidad", ni siquiera son precisamente los dioses de la mitología" (75). Entonces en estas primeras escenas, en este "prólogo", la nodriza y el maestro han hecho, aún antes de que pase nada, una especie de justificación, o en todo caso una manera de introducción a la comprensión de los actos de Medea. Para entonces el clima, el ambiente ya es de tensión más que de dolor, es de angustia y desesperación. Veamos:

"Nodriza.- ¡Mejor hubiera sido que la nave de Argos, conducida por Jasón, no hubiera llegado a la Cólquide... que el vellocino de oro estuviera escondido en otra tierra y no en la Cólquide. porque entonces nunca se habrían encontrado Medea y Jasón... No sé lo que pensará, pero me temo que sueñe con hacer algo horrible" (76).

Feminista actitud de Sastre que cuando habla por fin Medea, denuncia la condición de la mujer es el monólogo de la Grecia de Eurípides, que encaja en la España de hoy y en el mundo entero donde el hombre tiene siempre libertades y justificaciones que le están negadas a la mujer.

Nueva valoración, la sastreana, para la decisión, para la actitud de Medea; porque sola como está, sin hermanos, sin padres, que la orienten, que la aconsejen como princesa que es, el único camino, como hemos reiterado, es la venganza. Para ello el personaje detonador es el rey Egeo. (Séneca no menciona este personaje). Esta apreciación de Medea no po demos tenerla con Eurípides y con Séneca, tan viable, porque no se han facilitado, proporcionando las causas, los orígenes de esta historia de amor traicionado; no se ofrecen al espectador paso a paso los grados a los que va ascendiendo la pasión; solamente vemos los últimos pasos, es decir, el exceso, el terrible desenlace.

Cuando Medea invoca a los dioses y manda a sus hijos con regalos para su rival (Glaucque-Creusa) el teatro latino

rechaza las hechicerías, ya que la nodriza reprueba estas fa cultades de Medea. El teatro griego acepta que Medea invoque a las divinidades precisamente por medio de la magia. Sastre es mucho más complejo. Hécate, como sabemos, es el "símbolo de la madre terrible, que aparece como deidad tutelar de Medea o como lamia devoradora de hombres. Es una personificación de la luna o del principio femenino en su aspecto maléfico, enviando la locura, las obsesiones, el lunatismo" (77). Medea como madre y como mujer es una dicotomía: por un lado ella quiere matar a sus hijos, como amante herida; pero por el otro lado, como madre, ella se detiene, aflora su ternura y manifiesta su ambivalencia, de manera que la presencia de Hécate sobre su ánimo resulta vencedora.

Si el hechicero es concebido "como el gigante y el brujo, personificación del padre terrible, del mal demiurgo de los gnósticos, prefigurado en el mito de Saturno" (78), Hécate es la hechicera, es decir, el aspecto femenino de toda esta concepción.

Lo que ningún autor ha cambiado o modificado en las di versas y variadas versiones de esta tragedia es la huida de Medea por los aires en un carro mágico arrastrado por dragones que le envió el sol. Medea tiene que recurrir al sol porque es el dios, el astro que sabe todo porque lo ve todo. Numerosas mitologías, entre ellas la náhuatl, representan en

uno de los ojos de sus dioses siempre al sol. Por el este, por el oriente, donde aparece, donde nace este astro se consideraba que era el principio del día, el inicio de todas las acciones y Medea tiene que creer o tal vez crearse una moira nueva en la metáfora del sol. Éste es el único ente que sabe, porque lo ha visto, todo el sendero angustioso que peldaño a peldaño ha recorrido la princesa maga.

El coro en Alfonso Sastre es una figura inmensa que no se detiene, que no cesa ni por un solo instante la reiterada súplica a Medea para que ésta no lleve a cabo el asesinato. Esta heroína sastreana, como la Ifigenia de Eurípides y la Clitemnestra esquiliana, en un momento dado hacen referencia a su niñez desprotegida, a su traumada infancia, ya que ante la evidencia de la cercanía de la muerte, se pretende que este recuerdo, sea un recurso que mueva a la piedad. Las tres heroínas, en algún momento, desean obtener un giro, un cambio en su destino; pero los monólogos de las tres dejan el ánimo del espectador confundido, transido, sabiendo que el destino continuará inexorable. Pareciera que se quiere interrumpir el proceso del ciclo trágico pero la muerte llegará implacable, insobornable.

El doble sentimiento de esta mujer, que en Eurípides y en Séneca no es tan palpable, tan obvio, en la tragedia española es plenamente evidente.

"Que desgraciada me hace mi feroz orgullo
 En vano os he criado, hijos míos. En vano
 me he consumido en preocupaciones y traba
 jos y soporté los dolores del parto.
 ¡Triste de mí, que en otro tiempo puse en
 vosotros mi esperanza! Pensaba seríais el
 apoyo de mi vejez y que con vuestras ma
 nos cerraríais mis ojos: ya se desvaneció
 ese dulce anhelo" (79).

Como se ha indicado en no pocas ocasiones, las terri
 bles acciones criminales son narradas como piden los precep
 tos horacianos. (Tanto la muerte de los niños como la de
 Creusa son narradas por el mensajero).

En el coro, después de esta escena, inesperadamente
 aparece la presencia de Brecht; -precisamente Brecht- no ol
 videmos que la tragedia que Sastre concibe incluye elementos
 brechtianos: el coro hace, por medio de pantomima, el gesto
 tremendo de dolor, pero en absoluto silencio. Este coro, cla
 rísimo como en pocas ocasiones, dice el parlamento que diría
 Medea, puesto que el coro es la conciencia de los héroes trá
 gicos. Egeo ha jurado ayudar a Medea y el coro dice:

"Que Dios te conduzca felizmente a tu pa
 lacio. Cúmplase lo que pide tu corazón,
 Egeo. Te has mostrado a nosotras como hom
 bre bueno y generoso" (80).

Con elementos brechtianos Sastre ha conservado la uni
 dad de acción que, como sabemos, es la única que marcó Aris
 tóteles. La Medea sastreana tiene un propósito fundamental

ligado a la esencia misma de su autor, quiere mostrar al espectador, siempre dentro del género trágico, el complicado sentimiento de la injusticia sufrida, injusticia que enardecerá la trayectoria del personaje, pero Sastre está más cercano de entender, de explicar a su Medea que de condenarla.

La versión que hizo Sastre de la Medea de Eurípides no está comprendida en el grupo de las llamadas "tragedias complejas"; pero tiene elementos (ya mencionados en otro análisis) para ser considerada dentro de esta clasificación sastreana.

Índice de notas del capítulo 5.

- 1 Alfonso Sastre. Prólogo a Tierra Roja en Obras Completas, pp. 347 y 348
- 2 Francisco Rufz Ramón. Historia del teatro español, p. 97
- 3 Lope de Vega. Arte nuevo de hacer comedias, p. 12
- 4 Horacio. Odas Épodos Sátiras Epístolas. Arte poética, p. 177
- 5 Margit Frenk. Literatura Española del siglo de Oro, p. 318
- 6 Ibidem, p. 316
- 7 Alfonso Sastre. Prólogo a Tierra Roja, op. cit., p. 347
- 8 Alfonso Sastre. Anatomía del Realismo, p. 107
- 9 Francisco Rufz Ramón. Historia del teatro español siglo XX, p. 400
- 10 Ángel Valbuena Prat. Historia de la Literatura Española, p. 1068
- 11 Magda Ruggeri Marchetti. op. cit., p. 32
- 12 Alfonso Sastre. Obras Completas, p. 227
- 13 Idem.
- 14 Francisco Rufz Ramón. Historia del teatro español siglo XX, p. 399
- 15 Magda Ruggeri Marchetti. op. cit., p. 26
- 16 Francisco Rufz Ramón. op. cit., p. 397
- 17 Alfonso Sastre. El pan de todos en Obras Completas, p. 226
- 18 Francisco Rufz Ramón. op. cit., p. 397
- 19 Alfonso Sastre. El pan de todos en Obras Completas, p. 254
- 20 Juan Eduardo Cirlot. Diccionario de Símbolos, p. 311
- 21 Alfonso Sastre. op. cit., p. 279

- 22 Francisco Rufz Ramón. op. cit., p. 399
- 23 Alfonso Sastre. op. cit., p. 247
- 24 Francisco Rufz Ramón. op. cit., p. 398
- 25 Idem.
- 26 Alfonso Sastre. Anatomía del Realismo, p. 62
- 27 Francisco Rufz Ramón. op. cit., p. 411
- 28 Ibidem, p. 392
- 29 Idem.
- 30 Idem.
- 31 Ibidem, pp. 392, 393
- 32 Ibidem, p. 393
- 33 Alfonso Sastre. Escuadra hacia la muerte en Obras Completas, p. 184
- 34 Juan Villegas. "La situación metafísica de la tragedia y su función social: Escuadra hacia la muerte" en Symposium, pp. 255-263
- 35 Alfonso Sastre. Prólogo a Escuadra hacia la muerte en Obras Completas, p. 162
- 36 Juan Eduardo Cirlot. op. cit., p. 330
- 37 Domingo Pérez Minik. Prólogo a Obras Completas de Alfonso Sastre, p. 18
- 38 Alfonso Sastre. Anatomía del Realismo, p. 44
- 39 Geneviève Serreau. Historia del nouveau theatre, p. 90
- 40 Ibidem, p. 91
- 41 Alfonso Sastre. Escuadra hacia la muerte en Obras Completas, p. 172
- 42 Ibidem, p. 178
- 43 Geneviève Serreau. op. cit., p. 91

- 44 Alfonso Sastre. Anatomía del Realismo, pp. 46, 47
- 45 Alfonso Sastre. Prólogo a Escuadra hacia la muerte en Obras Completas, p. 158
- 46 Magda Ruggeri Marchetti. op. cit., p. 96
- 47 Francisco Rufz Ramón. op. cit., p. 412
- 48 Alfonso Sastre. Anatomía del Realismo, p. 71
- 49 Ibidem, p. 75
- 50 Magda Ruggeri Marchetti. op. cit., p. 101
- 51 Juan Eduardo Cirlot. op. cit., p. 204
- 52 Happening, del inglés to happen, acontecer, suceder casualmente; aparece en los años sesenta y es un espectáculo sin texto previo, donde un acontecimiento es vivido e improvisado por los artistas con la participación efectiva del público, sin la intención de narrar una historia o de producir un sentido o una "moral", utilizando todas las artes y la realidad ambiente.
- 53 Magda Ruggeri Marchetti. op. cit., p. 100
- 54 Ibidem, p. 28
- 55 Ibidem, p. 139
- 56 Francisco Rufz Ramón. op. cit., p. 414
- 57 Alfonso Sastre. La sangre y la ceniza, p. 155
- 58 Juan Eduardo Cirlot. op. cit., p. 295
- 59 Alfonso Sastre. La sangre y la ceniza, p. 169
- 60 Magda Ruggeri Marchetti. op. cit., p. 169
- 61 Alfonso Sastre. La sangre y la ceniza, p. 269
- 62 Ibidem, p. 172
- 63 Ibidem, p. 235
- 64 Ibidem, p. 284
- 65 Ibidem, p. 222

- 66 Ibidem, pp. 231, 214
- 67 Magda Ruggeri Marchetti. op. cit., p. 36
- 68 Wilberto Cantón. "La sangre y la ceniza" en Excelsior, México, 4-9-1977
- 69 Juan Miguel de Mora. "La sangre y la ceniza" en El Heraldo, México, 4-9-1977
- 70 Ibidem.
- 71 Alfonso Sastre. Obras Completas, p. 589
- 72 Gilbert Murray. Eurípides y su época, p. 12
- 73 Ibidem, pp. 64, 65
- 74 Alfonso Sastre. Prólogo a Medea en Revista Primer Acto, # 44, 1963, p. 35
- 75 Gilbert Murray apud. Revista Primer Acto, # 44, 1963, p. 39
- 76 Alfonso Sastre. Medea op. cit., pp. 39, 40
- 77 Juan Eduardo Cirlot. op. cit., p. 236
- 78 Idem.
- 79 Alfonso Sastre. Medea, op. cit., p. 52
- 80 Ibidem, p. 48

6 La presencia de algunos autores contemporáneos en el teatro sastreano.

6.1 La Mordaza.

Así como hay vocación para la poesía, existe indudablemente una vocación especial, determinada para el teatro. "He de decir que con Prólogo Patético me consideré por fin, bautizado como autor dramático" (1), señala Alfonso Sastre. Cuando se tiene la vocación literaria, se tiene el deber ontológico de escribir sin tregua. Aunque existen personalidades en el mundo de las letras, que escriben por ejercitarse, Alfonso Sastre lo hace por necesidad vital: "traté de hacer una protesta cauta: un drama de apariencia rural y de mensaje subterráneo. Trataría de decir: vivimos amordazados. No somos felices. Este silencio nos agobia. Todo esto puede apuntar a un futuro sangriento" (2).

La Mordaza, drama en seis cuadros y un epílogo, fue terminada en 1954; a diferencia de muchas obras de Sastre, ésta no fue prohibida, por el contrario, ha sido la obra que se ha puesto en escena mayor número de ocasiones. ¿Cuál es entonces el problema que ha suscitado este drama, que parece distinto al resto de la obra sastreana? Parece que la neurosis singular de nuestro autor coincide con la neurosis colectiva de su país y de su época, por eso es una obra aceptada.

El público ha decidido ver esta obra como un drama rural y no como un manifiesto de denuncia. Han cerrado los ojos y no quieren ver, asimismo además añaden que la obra se desarrolla en Francia y no en España. Es una obra aceptada, principalmente, porque no es una tragedia, sino un melodrama.

Tanto Isafas Krappo como sus hijos, son víctimas, pero a lo largo de la trama no se presenta la expiación del pecado. El asesinato tiene lugar porque Isafas está acosado; pero no se presenta el conflicto ético, es decir, la duda sobre si comete el crimen o no. La familia Krappo, entonces, sigue siendo víctima de las circunstancias; el mal ha sido aniquilado y en una nueva etapa vital la actitud positiva será la que impere en la nueva vida de esta familia.

Como sabemos "en 1950 Sastre y José Marfa de Quinto, antiguo miembro de Arte Nuevo, formaron un nuevo grupo teatral, el teatro de agitación social T. A. S. Querfan presentar al público a los dramaturgos europeos y americanos desconocidos en España -Arthur Miller, Elmer Rice, Bertolt Brecht, Jean Paul Sartre, Eugene O'Neill y Armand Solacron entre otros- y unos asuntos socio-políticos" (3). Justamente aquí está la clave de la presencia de O'Neill en La Mordaza.

Francisco Ruiz Ramón censura a Sastre que tome como causa determinante el calor. "Creemos que perjudica al drama la excesiva importancia que el dramaturgo, a través de sus

personajes, da al calor como causa determinante de la acción" (4). Es precisamente en este punto donde Sastre recibe la influencia del dramaturgo norteamericano. Y además recoge la cercana herencia de Albert Camus que convierte el calor y la asfixia materiales en elementos de significación espiritual. Recuérdese El extranjero. Eugene O'Neill (1888-1953) publicó El deseo bajo los olmos en 1924. Recordemos que la trama de esta obra fue analizada en las páginas 84, 85 de este trabajo. Los personajes encarnan pasiones crudas, vitales, inexorables como el instinto del cual nacen pero están identificadas con un elemento natural. En O'Neill la naturaleza va dando el ambiente; la tiniebla absoluta que reina antes del amanecer da la revelación de que el padre Ephraim Cabot, se ha casado por tercera vez. El tema de El deseo bajo los olmos es la lucha por la posesión de la tierra y el eterno Edipo, no es un triángulo pasional. Hay un anhelo de redención, se percibe una pequeña claridad en el alma de los culpables (la madrastra Abbie y el hijastro Eben) y esto disminuye de alguna manera la trágica crueldad del instinto y parece triunfar, aunque sea por breves instantes, sobre las siniestras obsesiones de los personajes. Esta obra de O'Neill es un melodrama porque este género propone la reflexión ante la fuerza ciega y destructora de la pasión, dada a la vez como plenitud existencial; además opera el destino, pero no en la forma como la hace en la tragedia. Ni Eben ni Abbie están arre-

pentidos de lo que ha pasado; disfrutan su amor por considerarlo bello y no pecaminoso.

Pasemos ahora a La Mordaza. Parece ser que está inspirada en un suceso real: el crimen que cometió Gastón Dominiaci en las cercanías de Lurs.

"Lo de Lurs ha sido un simple motivo para este drama, cuyos personajes no pretenden ser el traslado de los personajes reales. Los hechos están libremente fabulados por el autor, que no pretende dar información o noticia de unos sucesos cuya investigación corresponde -o correspondió- a la policía francesa, y concretamente al comisario M. Sabeille. La disposición y los motivos del crimen, así como la personalidad de las víctimas, pertenecen al dominio de la invención dramática. La realidad de este drama hay que buscarla por otros caminos" (5).

El argumento de La Mordaza es el siguiente: Isafas Krappo, antiguo jefe del ejército de la resistencia, cometió una serie de asesinatos durante la guerra; es visitado en su hogar por un forastero que lo amenaza de muerte, pues es el padre y esposo de dos mujeres asesinadas por Krappo. El viejo Isafas, para que no lo denuncie, lo mata. Su nuera Luisa lo denuncia y después, ya en prisión, es acribillado cuando trata de escapar. Este hecho es casi un suicidio que comete el viejo para vengarse de sus hijos.

"En La Mordaza nos presenta Sastre el tema de la tiranía y sus consecuencias,

traspuesto, como en La Casa de Bernarda Alba, al nivel de la familia. Isafas Krappo, el tirano, hombre de poderosa personalidad, ejerce un dominio inmisericorde sobre los miembros de su familia; que le temen, sin que ninguno de ellos se atreva a rebelarse contra el demonio que los atormenta" (6).

Ya desde ahora vemos el drama sastreano emparentado con uno de los problemas del drama de O'Neill que hemos venido mencionando. Ephraim Cabot, el personaje de O'Neill, se define a sí mismo como un hombre duro, y sus hijos lo definen de igual manera "Verdad que es un demonio del infierno" (7). Y un poco más adelante "maldito viejo avaro" (8).

Isafas Krappo, el personaje sastreano es igualmente odiado por sus hijos.

"Tú no quieres nada al padre, verdad? Teo responde, -No- -Le odias_. -Creo que sí-" (9).

Y un poco más adelante en el diálogo que sostienen Teo con el padre, dice:

"Te odio. Eso es lo que quería decirte. Pero no te odio desde ahora. Te odio desde antes de que mataras a ese pobre hombre. Mi odio no tiene nada que ver con tu crimen" (10).

Estas dos figuras "pater familias" tienen muchos puntos en común. Los dos han tratado de aniquilar a sus hijos, les han hecho sentir que el poder, la manipulación y el coraje,

son valores, son cualidades solamente otorgadas a individuos como ellos: viejos y astutos. Ni Isafas ni Ephraim aceptan su vejez: el segundo porque se ha casado por tercera ocasión con una mujer mucho más joven que él; y además porque tanto él como sus tres hijos se han acostado con la misma prostituta: Minie. Isafas porque trata de ganarse con galanteos, los favores de Julia, la novia de uno de sus hijos; y hace proposiciones amorosas a Luisa la esposa de otro de sus hijos. Este tipo de exhibicionismo donjuanesco, de no aceptación de la juventud perdida, desencadenará en ambos melodramas el desastre. Luisa denunciará a su suegro a la policía; Abbie buscará el verdadero amor en su hijastro, el hijo del viejo Cabot.

Los tres hijos de Cabot y los tres hijos de Krappo, por la represión que han sufrido por parte del padre, desean, evidentemente, su muerte. Isafas tiene una muerte real y Ephraim una muerte simbólica: está completamente solo al final del drama y dice aún en su soberbia

"¿Acaso Dios no es solitario? ¡Dios es duro y solitario!" (11)

Pero el factor de coincidencia más importante en las dos obras es el calor. En la obra del autor norteamericano el calor nos va dando poco a poco la idea de sensualidad; hablando de Eben y de Abbie, O'Neill dice:

"la atracción física existente entre ambos se convierte en una fuerza concreta, trémula en el aire caliente" (12).

Es decir, que es obvio que el deseo flota en la atmósfera del calor. Sabemos de antemano que el calor es

"imagen de la libido en relación con el sol. Su representación o mención tiene siempre un sentido simbólico relacionado con la maduración de un proceso cualquiera sea biológico o espiritual" (13).

Abbie está sentada en una mecedora y enervada por el calor mira algún punto vacío. Su cuerpo se retuerce en un espasmo de deseo y murmura

"¿Verdad que el sol está fuerte y caliente? Se siente como quema la tierra... la naturaleza... haciendo crecer las cosas ... cada vez más... abrasándonos por dentro....." (14).

El calor es un elemento, una causa eficiente, para que las pasiones se desboquen. El calor es casi un personaje detonador. Cuando Eben habla de la posesión de la tierra la describe como la posesión de una mujer; la escena está enmarcada por una determinada naturaleza.

"El cielo está empezando a colorearse con los fulgores del sol naciente" (15).

O'Neill, premio Nobel de literatura en 1936, dijo:
"cuando leí los dramas de Strindberg, en el invierno de 1913

-1914, decidí ponerme a escribir; fue él quien me deparó la visión de lo que el drama moderno podía ser y quien me dio el impulso que me inició como autor teatral" (16).

Los personajes de O'Neill de esta obra no pretenden motivar una catársis purificadora; sino que son como los personajes de Strindberg que reflexionan sobre las contradicciones de la existencia para proteger de alguna manera su intimidad.

El calor en La Mordaza también desencadena en forma inexorable el desastre. Los horrores, las locuras, las desgracias, la pérdida del control en el individuo suceden cuando hace mucho calor. Dice Antonia a manera de augurio, de mal presentimiento

"estamos pasando un verano muy malo. No se acaba nunca. Me ahogo. Prefiero el invierno... Pero es verano... es malo el verano. Es cuando se cometen los crímenes... cuando los hombres sacan las navajas por nada y corre la sangre" (17).

Si esta obra fuera una tragedia, a la cual se acerca, Antonia al pronunciar las frases anteriores sería el oráculo, el coro que anuncia el futuro inminente y devastador.

Cuando más adelante, Luisa le confiesa a su esposo Juan, que es Isafas el autor del crimen, Juan responde en defensa de su padre:

"hacía mucho calor mi madre siempre lo dice... que los días de calor son malos ... y mi padre estaba nervioso" (18).

Como lo utiliza O'Neill lo utiliza Sastre: es la naturaleza un elemento preponderante que señala, como si el ambiente fuera un personaje, lo que sucederá a continuación.

Dice Antonia ahora por segunda vez: cuando su hijo Jandro comenta:

"esta noche hace más calor que nunca.
-Si, es calor de tormenta. A ver si esta
lla de una vez, nos quedaremos más tranquilos" (19).

No es sólo el agua que caerá en los campos, a la que hace referencia el personaje, es la tormenta que ya no puede esperar más dentro del seno de la familia y sólo cuando Isafas muera quedarán tranquilos. La tormenta traerá agua, traerá consigo también la purificación.

"El simbolismo del bautizo, estrechamente relacionado con el de las aguas fue expuesto por San Juan Crisóstomo, representa la muerte y la sepultura, la vida y la resurrección... si tomamos las aguas como símbolo del inconsciente colectivo o personalizado, como si las viéramos en su función mediadora y disolvente, es evidente que su estado expresa el grado de tensión, el carácter y aspecto con que la agonía acuática se reviste para decir con mayor claridad a la conciencia, lo exacto de su mensaje" (20).

Los diálogos continúan en repetidas ocasiones haciendo insistente referencia al calor.

El calor, hace por otro lado, más intolerable la mordaza. La mordaza de Teo es el miedo, la mordaza de Juan es la compasión y la de Luisa es el amor a su marido. Y como to dos guardan silencio, éste se torna en asfixia. Pero llega, aunque no estamos frente a una tragedia, la toma de conciencia representada en Luisa. Ella libera a todos de sus mordazas en el momento que se libera a sí misma. Aunque La Mordaza es un melodrama tiene un profundo aliento trágico: el del mensaje social. "Uno es héroe o un criminal, según las circunstancias, aunque el muerto sea el mismo". Estas palabras las dice el viejo Krappo en el momento de ser aprehendido. Y no le falta razón; cuando los gobiernos cambian, las circunstancias cambian, aparentemente todo parece evolucionar; pero el individuo en esencia, siempre será el mismo. Esto lo sabe Alfonso Sastre y así lo expresa en su obra.

6.2 Ana Kleiber

Es un drama que fue escrito en 1955 y estrenado en Grecia en 1960; posteriormente en 1960 se puso en escena en París.

"Encontrarán en Ana Kleiber un drama que no corresponde a la línea medular de mi trabajo" (21), nos dice Alfonso

Sastre, y "nada tiene que ver con la temática revolucionaria" (22) nos dice Rufz Ramón.

"Ana Kleiber, La sangre de Dios y El cuervo, dentro del conjunto de su dramaturgia son como pausas o descansos, dominados por el signo de lo experimental o, mejor aún, ejercicios de construcción dramática" (23). "La historia que se nos cuenta -una patética historia de amor- es lo de menos, siendo lo de más el ensayo experimental de su construcción" (24).

Ana Kleiber es entonces, una tregua en el devenir comprometido con la situación histórica y social de su país que se otorga a sí mismo Alfonso Sastre. Así como el pintor en alguna etapa de su vida, detiene su pincel ya clasificado; el escritor deja también la pluma rutinaria para volver sus ojos a un diferente acontecer. Este fenómeno ya había sido desarrollado por Lorca cuando escribió su libro Poeta en New York e introduce en éste "Dos vales hacia la civilización", que algo tienen de la corriente surrealista; es ésta una poesía que no se aleja del tono experimental de la poesía que se llamó surrealista; no responden dichas creaciones lorquinas a la fusión que Federico integró entre modernidad y tradición, entre la poesía intelectual y su esencia folklórica. Son dos vales diferentes, atópicos. Poeta en New York "revelaba un Lorca distinto, dentro de las características de su personalidad; dinámico, abismal o de un pintoresco estremeci

do, que abra un camino nuevo. El surrealismo se imponía a la musicalidad tradicional o clásica de los libros anteriores, en una forma libre y rítmica a la vez, pero sin sujeción a la estrofa o métrica usuales" (25). Sastre, como ya se mencionó, vive este mismo fenómeno; se aleja momentáneamente de su compromiso vital, social y político contra el atropello humano, para hablar ahora de la esencia del individuo en su intimidad, en su problemática psicológica y existencial. El enfoque de la obra va hacia la revolución; hacia la independencia personal de los efectos de una mujer: Ana Kleiber.

"Obras como Ana Kleiber, El cuervo y Ejercicios de terror, aún siendo completamente imaginativas, sin relación aparente con el mundo real, pertenecen a él" (26). Ya se dijo anteriormente que Sastre se interesa por el hombre en todos sus aspectos; y el del sufrimiento interno, el de la búsqueda del yo, no se encuentra fuera de su objeto de trabajo emotivo e intelectual. Alfonso Sastre viene de ver sus obras y pasa a representarlas; pero esta circunstancia tiene más de teatral seguramente, que la misma pieza que está escribiendo. Porque Sastre pretende manifestar a través del drama qué es la vida misma, el devenir cotidiano; apreciamos entonces con cierta claridad la presencia freudiana en esta obra.

Freud dice en El malestar en la cultura que existe un antagonismo irremediable entre las demandas del instinto y las restricciones de la cultura. Precisamente esta dicotomía es el elemento clave que conforma la personalidad de Ana Kleiber. Continúa Freud afirmando que la necesidad religiosa del hombre surge a partir de los sentimientos de desamparo; y Ana Kleiber desde luego no tiene ni este consuelo, a pesar de vivir desprotegida anímicamente hablando. El hombre puede resistir la infelicidad gracias a la diversión, la sustitución y la intoxicación; Ana no busca ninguna de estas satisfacciones superfluas, por ello no puede resistir su infelicidad.

El sufrimiento proviene de tres fuentes: adversidad eventual de la naturaleza; de la debilidad de nuestros propios cuerpos y de lo inadecuado de los reglamentos que conforman las relaciones mutuas entre las personas que integran la familia, los grupos y la sociedad en general.

Pilares de la cultura son Eros y Anaké; es decir, amor y necesidad, y el sentimiento de culpa tiene dos orígenes: uno que surge del temor a la autoridad y el otro, posterior, que surge del conflicto con el superyo. La rigidez del superyo es algo semejante a la severidad de la conciencia (27). Estos conceptos freudianos están latentes en el personaje que da título a Ana Kleiber.

La obra se inicia con la muerte de Ana. ¿Es el desenlace o es el clímax? No lo sabemos aún; lo que sí empezamos ya a apreciar es que, como ya se ha visto en otras obras de Sastre, la muerte es una forma de liberación, una realización. La muerte priva a esta mujer de seguir, de continuar derramando sus sentimientos; y a Merton, el hombre que la ama, la muerte le otorga la posesión. Por fin Alfredo Merton tiene a Ana atrapada, presa, muerta. Finalmente, él sabe en donde está. El problema humano, constante del teatro sastreano, la desesperación y la soledad, el enigma del comportamiento del hombre, lo encarna Ana. Ella es atraída por los elementos ruines, por lo sucio, por la inmundicia, por lo tenebroso; se recrea en banalidades, con actos inútiles, parece que de pronto sorprendiéramos ciertas raíces del Existencialismo. Dice Freud que todo hombre lleva dentro de sí un sentimiento de inclinación hacia la muerte, hacia lo prohibido, a lo inestable; por ello el éxito de los espectáculos violentos y sanguinarios es frecuente. Ana es una neurótica que recuerda a ese pintor (Juan Pablo) personaje central de El túnel de Ernesto Sábato; y desde luego a Raskólnikov, de Crimen y Castigo de Dostoiéwsky. Ana, como ellos, es eminentemente tanática; su amor y su atracción por la muerte, hacia la destrucción, su tendencia a sentirse víctima, muestran que en su inconciencia ella siente que su reino, por decirlo así, no es de este mundo. Tanático también es Alfredo

Merton que acepta a Ana casi sin condición. Ella detesta lo sano, el orden, y ama lo podrido y lo diabólico. La guerra de 1939, la segunda guerra mundial, a Ana le produce alegría, le parece hermoso que haya nuevamente un terrible conflicto bélico entre los hombres. Su relación amorosa con Alfredo vuelve a tener vida ya que dadas las circunstancias, la guerra los mantendrá separados y ella llorará angustiada por él. Relación masoquista que se realiza en el dolor; ya esta relación amorosa estaba casi destruída, no podían comunicarse Ana y Alfredo porque habían entrado en un período de estabilidad, de quietud; es el sufrimiento lo que hace que esta relación se renueve y se revitalice. La obra termina como se inició. Ana Kleiber es la búsqueda de la felicidad, de la estabilidad emocional, de la paz. Es deseo muy legítimo, aunque trágico, del autor, que, además de los infiernos personales que presenta la obra, se enmarque en la segunda guerra mundial.

Obedeciendo la posición de Aristóteles, como deseo vital, Ana trágica como podría ser, no conseguirá nunca la felicidad y le irá la vida en ello. Ana muere antes de lograr su objetivo; nunca se encuentra a sí misma, nunca se desprende totalmente de su neurosis existencial.

Alfonso Sastre aparece como personaje en su propia obra y dialoga con sus creaturas. Es la realidad tangible de

la literatura. Este recurso tal vez fue tomado del Romanticismo; bástenos recordar La dama de las camelias cuya Margarita Gautier fue inspirada por la vida de Marfa Duplesis. El binomio realidad-literatura y literatura-realidad no llega con Sastre a grandes excesos; es más bien una retroalimentación del arte con la vida y de la vida con el arte. Dumas compró el diario de Marfa Duplesis y se enamoró del personaje. Tenemos aquí un problema de teoría literaria porque a veces la vida supera la imaginación de la literatura; las mnologías humanas ofrecen mayor número de posibilidades que las inventadas.

Dice Thornton Wilder, que "las novelas están escritas en tiempo pasado... La novela es algo pasado transportado al presente. En el escenario siempre es ahora. Esto infiere a la acción una creciente vitalidad que el novelista procura en vano incorporar a su trabajo" (28). Aunque lo anterior no es completamente cierto, sí forma parte de una aceptación muy generalizada acerca de que uno de los atributos del teatro es presenciar el momento de la acción; escuchar el diálogo y no la narración; ver la secuencia y no las descripciones. "En el teatro no estamos enterados de la intervención del narrador. Los diálogos surgen de los personajes con una aparentemente pura espontaneidad" (29). Por ello Ana Kleiber es un drama que, al salirse de estos cánones, si no tradición

nales por lo menos convencionales, se convierte en un teatro cercano al de Luigi Pirandello. El premio Nobel italiano (1934) decía que "todo el camino recorrido en pocos años por la psicología contemporánea ha demostrado las razones por las que a los procesos generales de la conciencia se daban los caracteres de necesidad mecánica y de fijeza casi material, poniendo en claro que el mundo es representación sólo en cuanto lo consideramos haciendo abstracción del sujeto de nosotros" (30). Alfonso Sastre es el autor que imaginó y creó a Ana, y es el escritor (personaje dentro de su obra) que copia, que decide, al toparse con un ente real (Ana), escribir en una obra de teatro la historia de la vida de esta mujer. La abstracción que encierra la creación de caracteres esta vez Sastre quiere verla desde dentro no desde fuera. Quiere formar parte de ella, no solamente escribirla.

"La diferencia entre representación objetiva y representación subjetiva deriva en el fondo simplemente del distinto valor que nosotros atribuimos al acto del espíritu en la representación de la realidad exterior: valor objetivo si nos esforzamos en recoger y representar el mundo exterior en su composición real, valor subjetivo si empleamos una actividad consciente en captarlo" (31). Aquí entramos en una oscuridad íntima difícil de desentrañar. Sastre se comunica con sus creaturas fuera y dentro del escenario. "El misterio de

la creación artística es el misterio mismo de la creación na
tural... un artista, viviendo, acoge en sí tantos gérmenes
de vida, y jamás puede decir cómo y por qué en un momento da
do uno de esos gérmenes vitales se le inserta en la fantasía
para convertirse en una criatura viva, en un plano de vida
superior a la voluble existencia cotidiana" (32).

Como Pirandello, Sastre encuentra a Ana Kleiber, de
la misma forma que el autor italiano encontró una familia, a
esos inolvidables seis personajes que todos hemos leído o
presenciado alguna vez, y que siendo independientes fueron
atrapados en un libro. "Criaturas de mi espfritu, aquellos
seis vivían ya una vida que era la suya propia, que había de
jado de ser mía; una vida que ya no estaba en mí poder negár
sela" (33).

Sastre tampoco puede detenerse ante la riqueza emoti-
va, ante esa intrincada personalidad que se llama Ana Klei-
ber, a la que sigue y espfa, quien no es simplemente un re-
curso literario, o una técnica de verismo, sino una comunión
de realidad y fantasía. Ana es un universo pleno; enferma or
gánica y anímicamente, ella es destructora de órdenes ffsi-
cos y morales; creadora de sensibilidades contrarias, poco
comunes y por ello consideradas absurdas. Ana se manifiesta,
de esta suerte, con alguna cercanía al individuo decadente
como el desertor, o la lesbiana, o la infanticida de A puer-

ta cerrada de Sartre, más que con el Mersault de Camus. Porque el "decadentismo no es únicamente un movimiento literario, sino también una atmósfera espiritual, que deja su impronta en la poesía y en el arte, en el pensamiento y en las costumbres" (34).

Ana, que no es sino una decadente, atrapada entre la angustia, el aburrimiento y el no saber ser, es una figura casi preconcebida para esta obra sastreana. Por otra parte, como el Existencialismo "lleva a la exasperación el motivo romántico de la personalidad humana, como centro, como individualidad originaria, como singularidad heroica y solitaria ..." (35), advertimos que Ana es eso: la encarnación de una serie de confesiones íntimas; de conflictos privados, internos de una personalidad atormentada como si se tratara de dos Anas; cual las dos Fridas Kahlo en sus pinturas. Están la Ana sensible, capaz de enamorarse, de entregarse y de vivir; y la Ana decadente, corrupta, actriz de segunda clase, cercana al anonimato, a pasar desapercibida, más que a la mediocridad. Y puede más la Ana degradada, como castigo tal vez por haber perdido la senda.

Ana es proclive, situación que fue descrita inicialmente por Edgar Allan Poe y que continuó con el poeta francés Charles Baudelaire. Ana entonces pertenece a la estética del mal o a la antiestética; y de los poetas simbolistas, es

tas raíces pasarán a formar parte, con Antonin Artaud, del teatro de la crueldad y del teatro del absurdo.

Ana, para tratar de llegar a la verdad, "se retrae dentro del horizonte de su propia existencia, no para volver a hallar en su propio interior el mundo en su ser fenoménico o a Dios en la iluminación de la conciencia, sino para buscarse únicamente a sí misma" (36). Ana no tiene ni salud ni orgullo; está más bien aislada, casi encogida sobre sí misma y debe cargar y deambular con su pobreza espiritual. Por lo anterior, esta obra se acerca a la tragedia, pero de carácter existencialista, género que Sastre ya había desarrollado cuando escribió Escuadra hacia la muerte, tragedia existencialista porque, como los personajes de A puerta cerrada, Ana no puede comunicarse con el mundo establecido.

De Ana Kleiber se ha dicho que "es en cierto modo, pero sólo en el plano formal no en el del contenido, un correlato de Cómo se hace una novela de Unamuno" (37). La presencia de Unamuno está, pero no en forma evidente, porque la técnica que emplea Unamuno, en su personaje central, Jugo de la Raza, éste no tiene independencia; asistimos al fenómeno interesantísimo de la creación novelesca que proporciona Unamuno; pero Alfonso Sastre presenta el proceso consumado, el resultado de esas dudas que a todo ser humano en alguna etapa de su vida, le atormentan; precisamente el no poder y no

saber resolverlos conforman lo que podría llamarse trayectoria trágica del personaje sastreano. No hay hechos prácticamente: dos amantes Ana y Alfredo no se entienden, forman un triángulo con el amante y corruptor de Ana en su juventud; finalmente ella muere. Es justamente todo el ambiente que rodea al personaje lo que convierte a la obra en una tragedia, pero no en un sentido pleno, pues en esta etapa tampoco Sastre está plenamente convencido de la filosofía existencialista.

"La literatura no es más que muerte. Muerte de que otros pueden tomar vida... El presente eterno es el misterio trágico es la tragedia misteriosa de nuestra vida histórica o espiritual. Si, toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo" (38).

Sastre, como señalamos ya, es Ana, es parte de Ana y es, al mismo tiempo, un ser independiente que puede observar a Ana.

6.3 Oficio de tinieblas

Alfonso Sastre escribió este drama en 1962, pero se estrenó hasta 1967. "Su primer título, Alcohol se cambió más tarde por La resaca y por Oficio de tinieblas. Después fue publicada con el título Por la noche (39).

Sastre, que es ese conocimiento que no se aproxima a lo visceral sino que, por el contrario, es objetivo profundo e inteligente, hace una crítica devastadora a esa sociedad burguesa que se "aburre" y busca "nuevas diversiones". El relato de la intrincada situación-límite que sufre Miguel es el despiadado desarrollo de una historia que está en peligro de suceder siempre que nos olvidemos del control al ingerir alcohol.

"Una mujer ha sido asesinada momentos antes, en una sala de fiestas de los alrededores. La ha matado Nic, en un acto de celos. Como todos estaban borrachos, han querido echar la culpa a Miguel, un estudiante inocente que acepta los acontecimientos por ignorancia. Vanel, un francés de la O. A. S. argelina, refugiado en España, acostumbrado a matar árabes, quiere taparlo todo, no quiere comprometerse. Miguel, que desea entregarse a la justicia por considerarse autor del crimen, cuando se informa por Lola, una amiga de la víctima, de que no es el asesino, intenta llamar a la Policía para denunciar el caso. Vanel terminará por matarlo. No sabemos que pasará luego" (40).

Este desenlace sin final propiamente dicho nos ofrece la innegable presencia de Bertolt Brecht. Se mencionaron, en el capítulo de antecedentes de este trabajo, las aportaciones que este autor alemán legó al teatro del mundo. Y una de ellas es el propósito didáctico. La honesta persona de Sechuán termina de igual forma. Los dioses dicen a Shen-té sé buena y todo saldrá bien; y no sabemos que pasará después.

Es el público el que debe sacar sus propias conclusiones, ya que todas son posibles y ninguna es la única.

Tal vez Ismene y Lola (las dos mujeres de este drama de Sastre) escapan y Vanel es detenido por la policía. Tal vez ellas dos profundamente atemorizadas huyen y Vanel permanece tranquilo ejerciendo su corrupción, su podredumbre, su malsana profesión, en perjuicio de todo el que se le acerque y él jamás pagará nada. No lo sabemos.

Precisamente por este propósito didáctico brechtiano que contiene Oficio de tinieblas no podemos decir que sea propiamente una tragedia, ni tampoco propiamente una pieza; ni siquiera es un melodrama. Es ésta una obra que al género que más se acerca es al llamado Obra didáctica.

Sabemos que la obra didáctica es aquella en donde una profunda convicción personal es expresada dramáticamente con el propósito primordial de influir en los espectadores, a fin de inculcar conceptos tanto arraigados como definidos en la conciencia social del autor, y de cuyo conocimiento y manejo la sociedad tenderá (o debiera tender) a reafirmarse y a mejorar en sus aspectos más positivos, de acuerdo con valores éticos, como a leyes sociales establecidas e imperantes en su momento y sirviendo además como proposiciones morales para un presente o para un futuro, ya sea a corto o a largo plazo. Las obsesiones temáticas de nuestro autor, que ya fue

ron mencionadas en otros análisis teatrales, están disueltas en esta obra para que éstas sean transmisoras de una realidad todavía más honda que se aprecia cuando leemos narrativa. Los personajes de novela y cuento pueden o no, responder a todo un contexto psicológico, los personajes de teatro, por esencia, por antonomasia deben hacerlo; dígalos si no, Vanel. Realiza Sastre en él la materialización, la degeneración del individuo (Vanel es un pederasta) para acentuar que este hombre, de alguna manera, es el resultado de una sensibilidad viciosa, atrofiada, de una corrupción social de valores que no cree en nada, ni siquiera en el placer. Vanel vive su vida a la deriva, aniquilando todo lo que se atraviesa o le estorba en su camino. No es Vanel el personaje trágico que rompe órdenes y después pagará por ello. ¿Por qué? Porque distintamente a lo que puede creerse de acuerdo a su nombre, la función del género didáctico no es precisamente enseñar; sus figuras van más allá de la pedagogía; la obra dramática didáctica no va dirigida a la inteligencia natural ni al desconocimiento del espectador; se dirige ya al entendimiento, a un índice intelectual socialmente determinado. Se dirige a la conveniencia de orden público y a la razón desarrollada de la colectividad. Cada uno de los personajes de Oficio de tinieblas representa casi un grupo, no una individualidad. "Arrastrados por este torbellino malsano surgen Arturo, Ismene y Lola, la ingenuidad adolescente y la prostitución obligada de un sistema eco-

nómico odioso, que se nos ofrecen como los buenos del drama, con su conciencia natural siempre viva, justa y esclarecedora" (41). Pero tal afirmación de Pérez Minik no es del todo iluminativa, porque Arturo, no es un adolescente, sino el hombre maduro que pretende ser el protector de Miguel; en cambio Miguel sí es la ingenuidad adolescente; Ismene sí es la prostitución obligada porque ella es el enfoque fatalista que mencionaba Emilio Zola: hija de prostituta hará por lo general el mismo oficio de su madre. Pero Ismene representa también, con Lola, la solidaridad; y Miguel es tanto el orgullo como la justicia. No son entonces como dice el prologuista de Sastre, simplemente "los buenos" de la obra; ellos son la contraposición de valores frente a Vanel y a Nic.

Como Sastre sabe que la obra didáctica propone nuevos lineamientos de conducta acordes a concepciones filosóficas nuevas, expone en esta obra puntos de vista personales sobre núcleos de comportamientos cuestionables, imitables o reprochables, pero enfocados a normar mejor la colectividad. El lenguaje es un elemento primordial para lograr la intensidad de este objetivo, y lo menciona el mismo Sastre: "el personaje Ismene incorpora a la situación trágica un desenfado grotesco, expresado en un lenguaje que ya no tiene la pulcritud convencional del lenguaje tan económico empleado por mí en el común de mis obras anteriores" (42).

Oficio de tinieblas "ofreciéndonos una imagen de España, y de Madrid en particular, como un país que sobrevive a la situación fascista en Europa, refugio y residencia de emigrados políticos de la extrema derecha europea y latinoamericana, es un documento sobre la decadencia moral de determinada sociedad que ha efectuado esta elección vital" (43). Este deseo de crítica social circunscribe la obra en el género didáctico, pero diferimos con Magda Ruggeri porque los personajes no han tenido la oportunidad de elegir, como se verá más adelante. En una situación tan común, tan trivial, tan frecuente, como es el hecho de que un hombre despierte con una tremenda resaca, con una huella tan brutal de la borrachera precedente que no recuerda lo sucedido en el pasado inmediato; Sastre como Brecht, para que el espectador recuerde que estamos frente a una representación, es decir, en el teatro y no en la vida, Ismene, con voz gangosa canta la letra de una canción que señala ya, el propósito del drama: "el camino de la vida ya te enseñará, ya te enseñará, a no ser así" (44). La canción ha abierto un espacio entre una escena y otra (el sueño y el despertar de Miguel) como pedía Brecht.

Refiriéndose a la obra que nos ocupa Pérez Minik señala la que "su valor sobresaliente es la exposición documental, su sentido de crónica de sucesos o de mera denuncia periodística" (45). Esta aseveración no se puede aceptar de ninguna manera; Oficio de tinieblas no puede reducirse a eso. Siempre

ha sido y será, mucho más fácil hacer la crítica de un drama que elaborarlo; puesto que la creación se circunscribe en lo específico y la crítica permanece siempre abierta a las infinitas posibilidades de la libertad de interpretación. Por ello continuando con sus apreciaciones Pérez Minik expresa que la obra de Sastre se titula Oficio de tinieblas porque dentro de él "también hay una víctima, un cordero inmolado, y hay un Pilatos, un pueblo corrupto y unas santas mujeres. De todos modos, no creemos que se puede establecer ninguna aproximación religiosa entre la ceremonia y el documental" (46). Definitivamente la religión cristiana, aunque la obra se desarrolla en un jueves santo, no tiene nada que ver con ella. Sastre creció en el seno de una familia católica, pero con el tiempo, viviendo diversas etapas (Existencialismo, Marxismo) no hay nada más lejano a su pensamiento que el espíritu de la Semana Santa. Entonces no encontramos la razón por la cual el prologuista de las Obras Completas de Alfonso Sastre se detiene en algo que no tiene importancia cuando se le ha dado la maravillosa oportunidad de descubrir y revelar a Sastre; no he dicho de reivindicarlo, porque eso, indiscutiblemente lo hará la historia del teatro. En el prólogo de Oficio de tinieblas dice el propio Don Alfonso que "uno de los problemas que tiene planteados la tragedia en nuestro tiempo es el de la adopción de un lenguaje... Oficio de tinieblas significa como lenguaje, un experimento de expansión

con relación al lenguaje empleado por mí en los dramas anteriores" (47). Ya señalamos cuán eficaz es este recurso para acentuar el realismo. "El teatro -viene a decir Sastre- tiene que ver con la verdad más que con la realidad; lo cual me parece válido en el caso de que se entienda la realidad, o los efectos de su representación, como una simple notación de sucesos" (48). Una vez más Oficio de tinieblas se relaciona con la obra didáctica. El tema por excelencia de este género es la justicia en todos los ámbitos: humano, social y divino. Sin embargo, es un error limitar el género al manejo de valores exclusivamente morales como pueden ser la política o las religiones; porque debemos recordar que el tema de Madre Coraje de Brecht es el instinto de conservación; es decir, que la sobrevivencia, en este caso, está por encima de todo.

En Oficio de tinieblas no hay propiamente protagonistas y antagonistas; hay individuos en conflicto con otros individuos que representan una tesis frente a su antítesis, porque los conflictos son de ideología, no son conflictos personales. Esta obra contiene varias historias entremezcladas sólo como exposición de un medio social. La víctima es Miguel, que está solo, pero no por culpa suya; hijo de una mujer que murió en un bombardeo en Berlín y de un hombre que fue dirigente político, no tuvo oportunidad para elegir su

condición. Vanel es el villano que se ha servido de la condición de Miguel y de todos los de su clase para su propio beneficio.

Sastre en esta obra, como una especie de técnica de verismo, nos recuerda de alguna manera a Benito Pérez Galdós. Hace, igual que el gran novelista canario, referencia en la trama de Oficio de tinieblas a otras obras suyas. Como si los personajes hubieran leído a ese autor que se llama Alfonso Sastre, y como seres reales que son, no creaturas, lo comentan. Así dice Miguel "lo primero que hice de teatro fue en el colegio... Escuadra hacia la muerte, yo hacía de Luis, del muchacho inocente... el que no participaba en la muerte del cabo..." (49). Luis y Miguel son semejantes. La vida los ha arrastrado a circunstancias delirantes donde se cometió un crimen y ellos de alguna forma están mezclados en ese asesinato. Como sucede siempre paga a los que no son culpables: Miguel sin tener participación alguna en la muerte de la amiga de Lola, morirá asesinado por Vanel. Luis, como ya se vio en el análisis de Escuadra hacia la muerte quedará como un personaje existencialista, condenado a sufrir la tortura de su propia vida.

Reconociendo que toda obra dramática en su contexto es didáctica, porque muestra finalmente lo que debe ser y lo que no debe ser o puede ser, llegamos a la conclusión de que

este drama en especial, es una obra didáctica por todo lo que se ha mencionado. Aunque no sea una tragedia -y este trabajo pretende demostrar que Alfonso Sastre se acerca a ser un trágico español contemporáneo-, la denuncia que hace de esa sociedad retratada y la toma de conciencia del público, hacen que la obra presente la tragedia de la gente que vive en la vida y en el escenario. Porque el teatro de nuestro momento no está para presentar soluciones, sino para reflejar las cosas de la comunidad en que se dan, produciendo un resultado estético. El teatro debe o debería plantear propuestas en terrenos desconocidos, con sus limitaciones y sus alcances; porque la literatura dramática es tan compleja como la existencia y así la concibe Don Alfonso Sastre.

6.4 La cornada.

Esta obra fue estrenada en Madrid en enero de 1960. "Escribir teatro partiendo de lo abstracto es, ante todo, una búsqueda anhelante de humanidad" (50). Esto es precisamente lo que ha hecho Alfonso Sastre en la obra La cornada, cuya tesis no es otra sino la relación abstracta del dominador y el dominado. La cornada es una tragedia que, si bien no pertenece al grupo de las llamadas "tragedias complejas", sí cuenta con elementos muy particulares. "El torero José Alba y el apoderado Marcos son dos figuras en permanente con-

flicto. El torero está condenado a ser devorado por el segundo, y el segundo no es un simple y vulgar cínico, sino una fuerza ciega que se produce -y esto lo comprendemos en virtud de los valores formales de la obra teatral- cumpliendo su propio y fatal destino" (51).

A lo largo de este trabajo, hemos reiterado en no pocas ocasiones, que un elemento medular de la tragedia es la imposibilidad, la impotencia del hombre, contra el destino. El destino, pues, está representado en el apoderado Marcos; el hombre, el individuo que después de haber luchado sale vencido es el torero José Alba. Acosado por las circunstancias y por las pasiones, se inviste con los rasgos del héroe trágico y su desenlace es fatal. La cornada puede ser vista como una tragedia porque "no pudiendo conciliar su público y su ser privado, José Alba, fatalmente es conducido a la muerte" (52). Pero también puede ser vista como una pieza, en el sentido de tragedia moderna como llamó Ibsen a su teatro. Con una obra como ésta Sastre "consigue dar a su teatro la función social que le asignó: dar testimonio de la realidad y provocar la toma de conciencia que haga posible un ulterior compromiso y una acción graves y coherentes" (53).

Recordemos que el propio Sastre define este género de la siguiente manera:

"La tragedia es, en suma, una rara avis, en la cultura occidental (no sólo en España). No es extraño: pues propone una difícil tensión entre los dos polos de una doble toma de conciencia: de nuestra situación como existentes y de nuestra situación histórica; entre la inmersión en la angustia propia de un ser-para-la-muerte y la actividad colectiva en el sentido del progreso; entre la pureza ética y la eficacia social; entre la angustia privada y la acción pública, tan lejos de un disgregado nihilismo existencial como de un imperturbable activismo político" (54).

Todos los conceptos anteriores los encontramos en La cornada. La tensión entre los dos polos primeramente la sufre José pues por un lado tiene el interés del triunfo, del éxito, el interés económico, material; y por el otro el amor, la realización emotivo-sentimental que le ofrece su esposa Gabriela. La tensión que produce en el público es tan variada como fuerte. "Yo tengo la impresión de haber escrito el drama de una relación casi antropofágica; algo parecido a un cierto tratamiento del mito Cronos-Saturno; un mito que desdichadamente, encuentro vivo en esta sociedad" (55). El mito está presente no sólo en la parte evidente, sino también en pequeños detalles. Cronos-Saturno como sabemos, conocía la profecía que habían revelado la madre Tierra y Urano, padre de Cronos; la cual consistía en que uno de los hijos de Cronos lo destronaría. Por esta razón Cronos devoraba a todos los hijos que le daba Rea. Pero Cronos, que a su vez, había

destronado a su padre Urano, castrándolo mientras éste dormía, lo hizo con la mano izquierda. En esta destrucción del hijo sobre el padre, del sirviente sobre aquel a quien sirve, está el elemento trágico más poderoso de esta obra. La castración, como se mencionó, se lleva a cabo con la mano izquierda, mano que según Graves, "desde entonces ha sido la mano del mal agüero" (56).

La mano izquierda en un torero es un elemento importante; los pases naturales se hacen con la mano izquierda; y en la estocada, aunque se hace con la derecha, la seguridad tiene su base en la izquierda, ya que con ésta se distrae al toro, para que baje la cabeza. La muleta, en su significación literal, simboliza un soporte; en la tauromaquia es el apoyo para no perder la vida; es de color rojo para llamar la atención del animal, pero si esa mano de fatal augurio no está perfectamente coordinada con la otra, puede desencadenarse un atroz fin de fiesta.

Cronos que es hijo del Cielo y de la Tierra es el menor de los Titanes. El toro es un símbolo complejo -recuérdese el toro de Minos que para los cretenses es ya una fuerza telúrica, y de alguna manera, se acerca a Cronos-. La disyuntiva que presenta el símbolo del toro es "la que aparece entre las concepciones del toro como símbolo de la tierra, de la madre y del principio húmedo; y las que consideran al to-

ro un símbolo del cielo y del padre" (57). El toro encierra antítesis unidas en un aspecto totalitario: vida y muerte, sol y sombra, masculino y femenino, valentía y cobardía, éxito y desgracia. Cronos es por una parte la negatividad de aniquilar a los sometidos para que no se rebelen; pero, por otra, también es el catalizador agobiante que necesita el oprimido para progresar dentro del mundo capitalista. Volvemos, una vez más, a tropezar con una de las constantes más intensas del teatro sastreano, constante que ha sido además señalada en repetidas ocasiones a lo largo de los análisis teatrales que hemos hecho de nuestro autor; porque representa la esencia eterna del hombre y sus avatares. No se trata aquí exclusivamente de la fiesta taurina, esto es casi un mero pretexto, sino del problema humano, de la tiranía, que se presenta de hecho en todo tipo de situaciones de dependencia. (Recuérdese La Mordaza); es la dominación, la explotación inexorable de un hombre hacia otro hombre. La tiranía la ejerce en La cornada el apoderado sobre el torero; aquél se ha hecho rico por el valor del matador; pero no sólo no lo respeta, sino también lo desprecia como persona, como ser humano, hasta el punto -como ya se mencionó- de llevarlo hasta el suicidio, puesto que el torero ha perdido su dignidad ante su apoderado. Es tan desesperado este sentimiento que el torero encuentra en el suicidio (como David en El pan de todos) la liberación definitiva no sólo de afectos y tensiones

sino también de todo aquello que suene a real o a mundano. El pretexto del ambiente taurino, visto de otra manera, es un elemento de carácter popular, tradicional, que es otra constante del teatro sastreano; porque la fiesta de los toros, la fiesta brava, la tauromaquia, el nombre que quiera darse, es la mundología única donde puede darse una cornada, en el sentido estricto del vocablo. La sola palabra nos sugiere una arena con dos contendientes en desigualdad de condiciones: la irracionalidad y la fuerza del animal en lucha con la inteligencia, la astucia y la fragilidad del hombre. Sin embargo, a pesar de estas apreciaciones, García Pavón nos dice que "en La cornada los toros se han enfriado y son casi un espectáculo para turistas... y la víctima presentada en escena es el pobre torerillo en manos del apoderado, que sabe levantarlo recurriendo a todas las argucias... El dominio excesivo puede exasperar y dar lugar a la revolución; pero también, y ello es frecuentemente triste, a la anulación total del dominado individuo, clase o pueblo" (58). Lo que hace García Pavón es un análisis social y ve en Marcos al burgués insaciable y cruel; y en el torero el pueblo explotado.

En el final de La cornada, Sastre, nuevamente como Brecht, deja al público en la actitud de sacar su conclusión personal. ¿Qué debe elegirse si se ha decidido ser torero y

se nos aparece en el camino un Marcos? Sólo hay tres opciones o, tal vez, una cuarta. a) La muerte, como la encontró José Alba; b) La mendicidad, el vicio y la miseria como el torero que sobrevivió al hachazo recibido en pleno rostro: Ricardo Platero y c) Huir, alejarse, no atreverse a llegar al ruedo plenamente y seguir en paz, sin gloria pero sin problemas, como el joven tabernero Pastor, el torero incipiente. La cuarta posibilidad deberá ser deducida por el espectador después de haber conocido la obra.

La cornada es una obra teatral que curiosamente se inicia en el clímax. Esto desde luego es herencia de algunas obras de Bertolt Brecht, porque al autor alemán, lo mismo que a Sastre, le interesa más que la historia teatral, la fábula: otro fin del que pudieran deducirse circunstancias sociales. El del autor alemán es el fin didáctico; el propósito de Sastre es que el espectador tenga interés en el sentido crítico, es decir, que cobre conciencia de su realidad. También podríamos añadir que existe un influjo del género policíaco en este tipo de presentación, en este tipo de estructura; esto es porque se nos muestra al torero muerto (no como consecuencia de la cornada) y después durante el desarrollo del drama, descubriremos el por qué. Harold Pinter utiliza mucho este tipo de estructura, recordemos por ejemplo su drama Traición.

Sin tener un papel preponderante, como en otras obras, la naturaleza es nuevamente utilizada por Sastre como factor especial. Ahora es el viento. A falta de una explicación científica del viento los griegos crearon el mito de Eolo, quien era hijo de Poseidón y fue carcelero y el soberano de los vientos; Zeus encerró a los vientos en una caverna y Eolo recibió la encomienda de vigilarlos. Aunque existen muchas versiones sobre los vientos enamorados como Bóreas y Céfiro, en general éstos son considerados maléficos ya que su comportamiento desordenado puede ser nocivo para los hombres, la agricultura y la navegación. Sastre, probablemente, ha tomado en cuenta lo anterior, e identifica al viento con la muerte, quizá porque en una tarde de toros el viento hace ma lograr todas las posibilidades que tiene el torero. Veamos.

"ALBA.- ¿Has visto?

MARCOS.- Qué...

ALBA.- El tiempo.

MARCOS.- Un poco nublado... pero ya
verás como rompe el sol.

ALBA.- Hace viento.

MARCOS.- Un poco.

ALBA.- Hace... mucho viento... Ese
viento se me mete en los
huesos. Tengo... como un
escalofrío" (59).

El viento sensibiliza al espectador. No hay buena tarde de toros con viento. Y continúa el planteamiento del nudo de la acción y el torero vuelve a decir:

"ALBA.- Y sigue el viento... Se oye por el patio interior" (60).

El viento es pues el presagio puesto que estas dos es cenas tienen lugar en el primer acto. Es el oráculo griego. Y en el segundo acto ya está totalmente creado el ambiente de desolación, del abandono moral en que Marcos ha sumido a José Alba; lo ha dejado a merced del viento.

"ALBA.- Me siento muy enfermo...

MARCOS.- Ya se te pasará, como siempre. Lo peor es la lluvia, el viento... Si sigue el viento ten cuidado.

ALBA.- ¿Hace mucho viento?

MARCOS.- Bastante sí" (61).

Todo culmina precisamente en el momento del suicidio.

"Se oye, como si fuera un grito de alarma, el viento que silba en el patio del hotel" (62).

El torero se ha clavado en ese momento un puñal en el vientre. Pérez Minik, Rufz Ramón y Ruggeri Marchetti hablan solamente del problema de revitalización del mito Cronos-Saturno, pero José Bergamín, ve además un crimen social. "Una consecuencia dramática del mundo español contemporáneo, muy diferente de otros mundos españoles pasados" (63).

La cornada contiene pues dos aspectos trágicos: la con tienda inútil entre el fuerte y el débil; y el drama social,

del hombre que quiere progresar pero debido a su situación histórico-económica es aplastado por la sociedad.

Para finalizar, no podemos omitir la presencia de Miguel Hernández: así como Hernández presenta un curioso contraste entre la humildad rural de su origen, su preparación autodidacta y el refinamiento neobarroco de su poesía, recordándose sus octavas y sonetos al estilo de Góngora y Garcilazo, y posteriormente obtiene el difícil equilibrio entre su grave y doloroso sentir y el erotismo y complacencia formal de su expresión; Sastre es, en el otro polo, el erudito, el egresado de la universidad, que sabe asimilarse e identificarse con su sufriente pueblo.

Lejos, muy lejos, está Alfonso Sastre de los toros de Sangre y Arena, porque la novela de Blasco Ibáñez nos presenta un Juan Gallardo que, dominado por la pasión amorosa que le inspira Doña Sol, pierde todo y el desenlace es una corrida mortal. No es éste el torero de Sastre; no reúne los intereses trágicos que nuestro dramaturgo necesita para que la creación de su drama sea trascendental. Sastre también está lejano del Llanto por Ignacio Sánchez Mejías porque Lorca nos revela la cogida, la muerte, la sangre derramada, el cuerpo presente y el alma ausente, la elegía perfecta, pero sin el cuestionamiento sastreano, de índole sociológica.

Sastre está muy cerca de los toros de Miguel Hernández; inclusive el torero José Alba podría decir, en un momento dado, el poema del poeta de Orihuela:

"Como el toro me crezco en el castigo
 la lengua en corazón tengo bañada
 y llevo al cuello un vendaval sonoro.
 Como el toro, te sigo y te persigo
 y dejas mi deseo en una espada.
 Como el toro burlado, como el toro.
 Como el toro he nacido para el luto..."
 (64).

6.5 El circulito de tiza.

Sastre escribió esta obra en 1962; es una nueva versión de la de Brecht El círculo de tiza caucásico, que a su vez es una especie de adaptación de un mito antiguo chino. Aunque básicamente la trama es la misma, Sastre al reescribirla lo ha hecho especialmente para los niños, con esto da una enseñanza que obviamente corresponde al propósito didáctico brechtiano, y es, además, un drama que corresponde al llamado género didáctico. La obra de Sastre está dividida en dos partes: la primera que desarrolla la leyenda china y la segunda que es ya la nueva versión de la obra de Brecht. Las alusiones al autor alemán son directas; inclusive lo llama Bertoldo, castellanizando su nombre para lograr así otro efecto: recordarnos la narración infantil clásica del siglo XVI Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno de Julio César Croce y Camilo Scagliero Dalla Fratta.

Nos referiremos en primer término a la obra del autor alemán para pasar enseguida al drama sastreano.

El círculo de tiza caucásico fue escrito entre 1944 y 1945; la acción la sitúa Brecht, por supuesto, en el Cáucaso, pero se basa en la obra de Li-Hsing-Tao. Los miembros de una aldea discuten si el koljós (parcela comunitaria) debe ser aprovechado como terreno frutícola o bien como lugar para criadero de caballos. Un bando reclama el koljós basándose en sus derechos de antigua pertenencia; el otro, reclama por su mejor aprovechamiento con nuevas técnicas de cultivo. Para resolver la cuestión se representa ante toda la comunidad una antigua pieza escénica en la cual se entrecruzan dos acciones distintas: la historia de Michel, el hijo del gobernador Georgi Abachvili y la historia del juez Azdak. Los héroes de estas dos historias se reunirán en la escena final. Durante una revolución, el gobernador, su esposa y la corte entera abandonan el palacio. Apremiados por la huida, olvidan al niño recién nacido; Michel es recogido por una de las sirvientas de palacio: Gruche Vachnadze. Criado en una aldea perdida y sorteando toda clase de problemas, Gruche se convierte en una verdadera madre para este niño. La misma revolución convierte a Azdak, un hombre pendenciero y borracho que trabaja de amanuense, en juez. Azdak, que indudablemente es la voz del pueblo, dicta sentencias inesperadas, favore-

ciendo siempre a los pobres y a los desvalidos; castiga a los explotadores y causa de esta forma una verdadera sorpresa. Ante el juez Azdak llegan la dulce Gruche y la gobernadora Abachvili alegando ambas ser la verdadera madre del pequeño Michel. Azdak entonces recurre a la prueba del círculo de tiza, que es una especie de juicio de Salomón: colocan al niño en el interior del círculo, ambas mujeres tirarán de él y, aquella que logre sacarlo del círculo se lo llevará. Como es sabido por todos, la que ama verdaderamente a la criatura no permitirá que ésta sea lastimada. Gruche deja de forcejear casi inmediatamente y es ella quien obtiene al niño. Azdak, después de este juicio, desaparece y no se le vuelve a ver jamás. Gruche es un personaje que ha luchado con valentía por su causa por lo tanto ha obtenido lo que más ama. Vale aclarar que en otras versiones de esta misma leyenda la triunfadora es la mujer que engendró al niño.

El círculo de tiza caucásico es un espléndido ejemplo de teatro épico, ya que las escenas en bloque, autónomas, se vinculan hasta el momento del desenlace. Algo de la filosofía marxista puede apreciarse en este drama, los personajes dicen frases que podrían interpretarse dentro de esta filosofía: "Lo que existe debe pertenecer a aquellos que para eso valen. Los niños para que florezcan, a las mujeres maternas. Los coches, para que viajen bien, a los buenos coche-

ros. Y el valle a los que lo riegan para que traiga frutos" (65).

La obra lo que presenta en concreto es un problema de derechos y Brecht lo resuelve con la ayuda de una parábola china. Lo que se busca es la verdadera justicia; es ésta una obra optimista y desde luego que deja al espectador nuevamente en su tarea de reflexionar las situaciones expuestas. La desmitificación del famoso pasaje bíblico es evidente porque al modificar el contexto del mismo se busca una mayor concordancia con la contemporaneidad; el sentido de justicia se ha modificado a través del tiempo. No siempre es preciso la determinación estricta del bien de una forma tan clara. Los fundamentos morales tergiversan su clara concepción en nuevas y complicadas formas de establecerse. Si los autores contemporáneos, en muchas ocasiones, tratan de renovar los mitos para otorgar una nueva verdad universalizada; esta actitud tiene gran relación en la obra sastreana como podemos advertir en Guillermo Tell tiene los ojos tristes, El pan de todos, Crónicas Romanas, Tierra Roja. En este caso se parte una vez de la semblanza original para desvirtuar un sentido manido, usado, agobiado, y ofrecer nuevos asideros de su constancia ética. Esto hace Sastre. El niño aprende, de tal forma, que el sentido de justicia no es siempre lineal, preciso y claro, sino que implica una profundidad y un conocimiento de una colectividad humana establecida.

Hay un cantor que, a manera de juglar, nos va introduciendo en los acontecimientos que presenciaremos inmediatamente, elemento popular que Brecht utiliza como una constante en su teatro.

Gruche siente el presagio de su futuro porque ha visto una cometa y como ésta tiene la cola roja eso significa desgracia. Aunque Brecht ha huído y ha negado las bases griegas para renovarlas, podríamos tomar a la cometa como una especie de oráculo; este elemento presagia cuál es la lucha que Gruche debe enfrentar para que su vida tenga un nuevo final. La historia, que condicionó la vida de Madre Coraje y que mostró a este personaje que para nada servía su valor, en El círculo de tiza caucásico también ha condicionado la vida de Gruche, pero aquí exactamente para lo contrario. Es el valor lo que ha llevado a Gruche a obtener un final feliz: la recompensa de Michel como su verdadero hijo y el matrimonio con Simón, puesto que el juez Azdak ya había divorciado a Gruche del falso moribundo Yusuf. Veamos ahora la versión de Alfonso Sastre.

La primera parte de El circulito de tiza es El circulito chino; se inicia con el recurso brechtiano de que un actor, en este caso, el que asume el papel de director, hace una aclaración pertinente al público; a guisa de prólogo, de introducción o advertencia. A diferencia también de la obra

de Brecht, Sastre no tiene el personaje de Azdak. El juez, muy español por cierto, se llama Pao e inicia su trabajo para establecer el juicio casi inmediatamente. Tenemos una muy breve disertación sobre el círculo como figura geométrica; y sabemos cuán importante es el círculo dentro del teatro, puesto que en la tragedia, por ejemplo, el orden, el desorden, el castigo, el reestablecimiento del orden, etc., es decir, las partes que la integran tienen un constante y repetitivo carácter cíclico.

Gruche, es aquí una criada mucho más simple que la creatura brechtiana, en cuanto a la anécdota se refiere; pero en cuanto al contenido social, que a través de ella quiere expresar Sastre, es un personaje mucho más rico y complicado; ya que además es el ejemplo divertido de una lección para niños sobre las preposiciones gramaticales. Ofrece un juego de su apelativo "Ay" porque el personaje es la señora Ay y la interjección de dolor que repite constantemente, puesto que le han robado a su hijo. La señora Ay es un personaje que haciendo uso únicamente de la mitad de sus características (las positivas) manifiesta firme y en forma determinante su posición ante la sociedad. No admite contraposiciones, está plenamente convencida, por ella misma, de su postura. No cambia su parecer ante las circunstancias; el medio la hará triunfar y sólo la posteridad juzgará si estaba en

el acierto o en el error. Por ejemplo, dos testigos en la obra, la comadre y la peluquera, declaran en el juicio solamente falsedades y la señora Ay responde:

"Tengo, señor juez
la seguridad
de que a estas mujeres
la señora Ma
les da algún dinero
para declarar
todo lo contrario
de lo que es verdad" (66).

Una vez más se presenta una de las obsesiones de Sastre: la justicia. Al nivel que sea, la corrupción y el cohecho deben ser denunciados; de esta forma educamos a los niños no sólo en un aspecto profundo, sino en una concepción totalitaria.

El juez Pao, en tanto que juzga a la madre embustera, se juzga también a sí mismo, revisa sus propios errores; se hace cargo de ellos y reconoce la culpa, en parte, como suya propia. Finalmente asume la situación ante las posibilidades que se le manifiestan y reforma su primer veredicto. "Ahora me doy cuenta de que éste era un procedimiento que yo aplicaba mal" (67). Al mismo tiempo, esta reflexión que hace el juez es como si oyéramos a nuestro dramaturgo que nos grita que aún cuando las leyes sean buenas, su aplicación pueden hacerla hombres incapaces; por eso, para el pensamiento marxista, el hombre, y sólo el hombre, es capaz de cambiar su

realidad social. Cambiará leyes, cargos, magistrados, lo que haga falta. Por último se presenta la ironía fina, pero siempre aguda de Sastre, que no desperdicia oportunidad para revelarla. Dice la señora Ma "espero justicia" y responde al momento el secretario "espere sentada".

La segunda parte de la obra es El pleito de la muñeca abandonada. Tiene como escenografía inicial un telón con una cita del drama de Brecht. Encontramos nuevamente las constantes del teatro sastreano, como se ha repetido ya en no pocas ocasiones: el hombre, el individuo universal y su problemática. Vemos a los niños que cantan:

"Las historias de los pueblos
son todas muy parecidas
ya ocurran en las Américas
precolombinas
(antes de Colón, decimos)
o en la China
o entre los indios auténticos
(que son, claro, de la India)
o entre las tribus hebreas
(queremos decir judías)
o en las islas tan lejanas
de Oceanía" (68).

Es decir, que se repetirán siempre los mismos errores y las mismas injusticias porque son parte de la esencia humana.

Los dos personajes centrales son dos niñas, una es rica, Lolita; la otra es la cocinerita que friega suelos, Paca,

la eterna diferencia de clases, la insalvable distancia entre la protección que brinda el dinero y el duro esfuerzo que se debe aportar para conseguir apenas algo, a base de trabajo. Unidas las dos pequeñas hacen la misma historia, aunque las circunstancias sean diferentes; debemos confiar en la aplicación de la justicia para que esas clases necesitadas puedan algún día ser reivindicadas. Los dos pequeños dramas que integran El circulito de tiza predicán por vías de un razonamiento ético; muestran el camino recto y sus conveniencias en orden de un bienestar colectivo, como sucede generalmente en la obra sastreana; por lo tanto unidos en un solo drama son una sola obra didáctica. El final es afortunado en ambos casos: la señora Ay y la cocinerita Paca obtienen respectivamente su hijo y su muñequita, pero otorgan al espectador determinantes que han salido del telón de fondo, del telón escrito, es decir, del señalamiento que dejó Brecht.

Índice de notas del capítulo 6.

- 1 Alfonso Sastre. Obras Completas, p. 59
- 2 Ibidem, p. 283
- 3 Joseph W. Zdenek y Guillermo I. Castillo Felid. Prólogo a Teatro español contemporáneo, p. 147
- 4 Francisco Rufz Ramón. Historia del teatro español siglo XX, p. 399
- 5 Alfonso Sastre, op. cit., p. 285
- 6 Francisco Rufz Ramón, op. cit., p. 399
- 7 Eugenio O'Neill. Teatro Escogido, p. 810
- 8 Ibidem, p. 808
- 9 Alfonso Sastre. La mordaza, p. 165
- 10 Ibidem, p. 169
- 11 Eugenio O'Neill. op. cit., p. 913
- 12 Ibidem, p. 843
- 13 Juan Eduardo Cirlot. Diccionario de símbolos, p. 116
- 14 Eugenio O'Neill. op. cit., p. 843
- 15 Ibidem, p. 820
- 16 León Miras. Prólogo a Teatro Escogido de Eugenio O'Neill, p. 10
- 17 Alfonso Sastre. La mordaza, p. 155
- 18 Ibidem, p. 166
- 19 Idem, p. 166
- 20 Juan Eduardo Cirlot. op. cit., p. 55
- 21 Alfonso Sastre. Obras Completas, p. 415

- 22 Francisco Rufz Ramón. op. cit., p. 400
- 23 Ibidem, p. 410
- 24 Idem, p. 410
- 25 Ángel Valbuena Prat. Historia de la literatura española, t. IV, p. 658
- 26 Magda Ruggeri Marchetti. Edición y prólogo de La sangre y la ceniza. Crónicas Romanas, p. 27
- 27 Sigmund Freud. El malestar en la cultura en Obras Completas, p. 7
- 28 Thornton Wilder. "Algunos pensamientos sobre el drama" en Primer acto, p. 7
- 29 Ibidem, p. 7
- 30 Luigi Pirandello. Subjetivismo y Objetivismo en Obras Escogidas, t. II, p. 1313
- 31 Ibidem, p. 1314
- 32 Luigi Pirandello. Prólogo a Seis personajes en busca de autor en Obras Escogidas, t. I, p. 36
- 33 Ibidem, p. 38
- 34 Norberto Bobbio. El Existencialismo, p. 35
- 35 Ibidem, p. 37
- 36 Ibidem, p. 44
- 37 Francisco Rufz Ramón. op. cit., p. 410
- 38 Miguel de Unamuno. Cómo se hace una novela en Obras Completas, pp. 830 y 861
- 39 Domingo Pérez Minik. Prólogo a Obras Completas de Alfonso Sastre, p. 22
- 40 Ibidem, pp. 23 - 24
- 41 Ibidem, p. 24

- 42 Alfonso Sastre. "Notas del autor" apud Magda Ruggeri Marchetti, op. cit., p. 138
- 43 Ibidem, p. 33
- 44 Alfonso Sastre. Oficio de tinieblas en Obras Completas, p. 951
- 45 Domingo Pérez Minik. op. cit., pp. 22-23
- 46 Ibidem, p. 23
- 47 Alfonso Sastre. Prólogo a Oficio de tinieblas. op. cit., p. 946
- 48 Idem, p. 946
- 49 Alfonso Sastre. Oficio de tinieblas. op. cit., p. 987
- 50 Gonzalo Torrente Ballester. Prólogo a La Cornada en Teatro Español, p. 163
- 51 Adolfo Priego. Prólogo a La Cornada en Teatro Español, p. 166
- 52 Francisco Ruiz Ramón. op. cit., p. 408
- 53 Ibidem, p. 409
- 54 Alfonso Sastre. Anatomía del Realismo, p. 81
- 55 Alfonso Sastre. Prólogo a La Cornada en Obras Completas, pp. 868-869
- 56 Robert Graves. Los mitos griegos, p. 42
- 57 Juan Eduardo Cirlot. op. cit., p. 445
- 58 F. García Pavón. Teatro social en España, p. 179
- 59 Alfonso Sastre. "La Cornada" en Obras Completas, p. 898
- 60 Ibidem, p. 903
- 61 Ibidem, pp. 924-925
- 62 Ibidem, p. 928

- 63 José Bergamín. Prólogo a La Cornada en Teatro Español,
- 64 Miguel Hernández. Obras Escogidas, p. 607
- 65 Bertolt Brecht. Teatro Completo, p. 110
- 66 Alfonso Sastre. Obras Completas, p. 1023
- 67 Ibidem, p. 1025
- 68 Ibidem, p. 1034

7 Conclusiones.

Todas las vidas de los hombres se confunden en sus elementos esenciales; todas tienen, en proporción variable, alegrías, dolores, ímpetus, desfallecimientos, esperanzas, desencantos, orgullos, traiciones, renunciaciones, atropellos y amor; pero es sólo al artista, al creador, al escritor en este caso, a quien se le concede el don de transformar esos elementos humanos en vivencias, en sensibilidad comunicable y bella. Alfonso Sastre es eso: un creador. Todo en sus dramas atrapa, seduce, fascina; sus desventurados personajes, el choque entre la violencia y la melancolía, su indomable inconformidad, el espíritu de lucha y el innegable y siempre presente amor a la vida.

El teatro de Alfonso Sastre es la consecuencia de una constante preocupación social, el fruto abonado por las penas, los desengaños, la soledad y la cárcel; de aquí surge como portador de la protesta más profunda, que por sincera es vital. En la historia de Sastre en su presente y en su futuro, está España; y no es que Sastre haya vivido para los demás, sino que su preocupación por todos aquellos que han sufrido la injusticia y el dolor está en sus obras. Pareciera que en los dramas que esta investigación ha querido dejar señalados como tragedias o posibles tragedias se hubiera esparcido un aroma, un perfume agorero, el de la fatalidad.

Sastre, igual que Jean Racine, se inició en la literatura creando poesía; al igual que Racine, cuando se decidió a escribir teatro, disgustó mucho a la crítica. Racine se desahogaba en los amargos prefacios, en sus conocidos prólogos a sus tragedias, para explicar su personal situación en la corte. Alfonso Sastre encuentra también una salida a sus ansias mal interpretadas por la censura en sus libros teóricos de teatro: Teatro de Agitación Social (TAS), Drama y Sociedad y Anatomía del Realismo principalmente. Con una voluntad a toda prueba, Sastre eligió no salirse jamás del medio teatral; promueve sus dramas luchando no el doble, no el triple, sino el todo; porque nuestro autor no tiene dramas del "período de lucha"; su lucha es permanente, porque es, sin lugar a dudas, su esencia. Característica que lo hace diferente, especial, casi único en su momento histórico.

Sastre es casi un filósofo porque tiene un diálogo permanente con su propia historia y con la historia del pensamiento en general. De ahí que en su vida haya sido existencialista, aristotélico, marxista y brechtiano conjuntamente. Su posición ante el mundo ha tenido estrecha relación con la reflexión y la racionalidad, pero no con el diálogo, porque éste -como sabemos- le ha sido negado desde sus inicios como dramaturgo, hasta nuestros días, pese a sus reconocidos merecimientos y homenajes internacionales, y a los escasos pero exitosos estrenos en España y en el extranjero.

Si nos remontamos, pues, a los antecedentes de este trabajo, al mito, veremos que tanto el mito como la filosofía surgen de una necesidad de explicación. Ya lo dijo Aristóteles: "Todos los hombres tienen naturalmente el deseo de saber". El mito es una especie de plataforma que cuenta cómo se pasó del llamado caos al llamado cosmos. En el mito se presenta todo el universo, en él está todo el sentido de la realidad; las cosas de este mundo son por su referencia a lo ocurrido antes del tiempo, en esa época legendaria que constituye la materia misma del mito. El tiempo humano es en realidad al tiempo divino. Si el mito es una narración divina que se refiere a los asuntos humanos, aquí aparece el tránsito del mito a la filosofía; ya que esta disciplina va a presentársenos como una palabra con poder, derivada de la argumentación, de la racionalización. La filosofía surge pues en un proceso laico cuando la sociedad griega ha adquirido ciertas características de libertad de decisión. Por ello, Sartre tenía que remontarse a la literatura griega, a Eurípides, a Aristóteles y después a la preceptiva horaciana. Tiene que partir, como dramaturgo profundo que es, de las dos primeras poéticas para rehacer las bases contemporáneas de su propia poética, la Anatomía del Realismo. La explicación mítica considera que algo es "verdadero" en relación con su origen, por ser un conocimiento que proviene de la divinidad. Lo que se narra en los mitos es el mundo y no a la inversa. Dice Al

fonso Reyes que "la mitología es el conjunto de leyendas tra
dicionales en que la imaginación poética primitiva ha recogi
do sus nociones, sus sueños y sus expresiones respecto al
mundo natural y al sobrenatural. Se manifiesta en forma de
cuentos o mitos comunicados de boca en boca, objeto de creen
cia en principio, y siempre testimonio precioso sobre cierta
etapa o fase de la mente" (1).

El paso del que podríamos llamar "caos teatral" a un
orden nuevo revitalizado lo hace Alfonso Sastre. Por ejemplo,
el teatro del absurdo es teatro de hechos potenciales, no de
hechos reales, por eso aparentemente no tiene lo que llama-
mos sentido común. Recuérdense por ejemplo las obras de Sa-
muel Beckett. Esta falta de sentido común tiene, sin embargo,
para el lector-espectador un sentido, un efecto que es la
ironía.

Paralelamente a este tipo de teatro, hay dramaturgos
que llamaremos "del momento" porque escriben teatro para eso,
precisamente, para fijar, para grabar un determinado período
histórico. Así tenemos el teatro de Miguel Hernández y el de
Rafael Alberti en el período de la guerra civil española. Se
rifan dramas circunstanciales, nunca dramas universales.

Finalmente hay un tercer tipo de teatro contemporáneo
que sería el "camino fácil". Aquí los dramaturgos producen

melodramas porque los conflictos se resuelven por los buenos sentimientos; es el teatro que aparece en países cuyo gobierno no es absolutista y los escritores no desean comprometerse. Es cómodo no comprometerse, hacer refr, divertir; de esta suerte Alfonso Paso estrena con gran éxito sus "comedias".

Alfonso Sastre no es autor circunstancial, no es autor pleno del teatro del absurdo, aunque en ocasiones utiliza elementos de este tipo de teatro como se vio ya en los análisis de sus obras. Menos todavía es autor del teatro de evasión que acabamos de mencionar. Alfonso Sastre es un autor plenamente comprometido con su país, con sus ideales, con sus creencias, con su momento histórico. No es el arrebatado de la moda, es el fruto de la reflexión. Dice Sastre: "la Medea de Eurípides, por ejemplo, no es hoy, para mí, un mero objeto arqueológico. Los personajes expresan ciertas pasiones que producen aún hoy, efectos de identificación, familiaridad, odio, etc.; y, por decirlo de alguna manera, también se peinan -aunque lo hagan de otra forma-" (2). La personalidad de Sastre está unida en forma estrecha a ese eterno mundo griego, al del mito, porque con las respectivas distancias históricas, el enigma esencial, estructural de la tragedia helénica es el que ha recreado Sastre. Por ejemplo el concepto de divinidad que difunde Homero contribuye a su ruptura; porque estos dioses tan mundanos no pueden ser el fun-

damento de las acciones de los gobernantes. Paso a paso, históricamente la sociedad será gobernada por una ley y no por una voluntad caprichosa, aunque se diga que ésta es intérprete de la divinidad, como vociferaba Calígula en Roma. Los excesos empezarán a ser condenados con el devenir histórico. En el mito el cosmos fue impuesto después de una cruenta lucha sostenida entre Cronos y Zeus. Ahora el cosmos es, en virtud de tener un logos, es decir, de tener una ley racional. De esta forma, el hombre queda limitado, circunscrito a sus propias fuerzas y no acogido a las explicaciones divinas; tiene la posibilidad de crear y de destruir, de elegir el camino del bien o del mal. El hombre ha perdido su inocencia y ha comenzado su propia historia; al ganar su historicidad y su libertad la conquista será irreversible. Esto debía ser así, pero Sastre encuentra y vive una existencia gobernada bajo la tutela del capricho, pues el franquismo ha robado a España su historicidad y su libertad. A través de su teatro, condenado, censurado antes de nacer, expresará que el hombre español, el individuo universal, no puede perder su conquista más preciada. Por eso Don Alfonso se acerca a la tragedia antes de escribirla, porque en el concepto griego el final en la mayoría de los casos era desastroso; la lucha imposible por concientizar a su pueblo, Sastre la tiene perdida de antemano, porque Sastre, dueño de un pensamiento laico, nacido de la confrontación, no puede, porque no le es permitido,

abrirse al debate, al diálogo. El suyo es un pensamiento que exhibe razones, que pide y da razones; un pensamiento que se encuentra enraizado con su sociedad y que es fruto de ella. Desea que sus espectadores elijan; por ello si no puede estrenar, continúa escribiendo. Pero, y esto es definitivo, no es lo mismo teatro leído que teatro representado. Tener en las manos los dramas sastreanos no es igual que apreciarlos en el escenario. No obstante, aunque la puesta en escena puede enriquecer o distorsionar el drama, Alfonso Sastre sí puede proceder en el silencio de la publicación. Puede continuar su batalla sin la emoción arrolladora que otorga observar la creación dramática desde la butaca o entre bambalinas. El pensamiento arcaico de la censura española no logró su objetivo porque las ideas de Sastre no son de etiqueta; sus dramas son obras ambiciosas que contienen toda clase de riqueza: historia, existencialismo, tradición, marxismo, tipos narrativos; todos los dramas tienen personajes plenos de vitalidad en la amargura o en la desgracia, en la esperanza o en la felicidad. No son largos monólogos del autor repetidos en labios de sus personajes, son verdaderas creaturas porque se manifiestan en el teatro por sus acciones, tal y como lo requiere este género literario.

Obvio resulta añadir que las obras de teatro de Sastre son siempre de la preferencia de los teatros experimenta

les, universitarios. Porque éste es el teatro de búsqueda de nuevos espacios y concepciones dramáticas.

En el teatro "comercial", en el teatro que consume el espectador burgués, ese espectador que si llega a pensar se asusta, o bien, nunca piensa por temor o por flojera; en ese teatro, Alfonso Sastre no tiene nada que hacer.

Cuando decimos que Alfonso Sastre tiene el propósito de reinstaurar la tragedia en el teatro español contemporáneo, me refiero a que sus dramas dejarán una huella, una inquietud espiritual sobre la manera de conducirnos como espectadores, después de haber asistido a la puesta en escena o de haber terminado la lectura de alguno de sus dramas. Como los griegos, cuyos personajes míticos servirían de ejemplo para la comunidad -uniendo y modernizando esa idea de mito, agregado al paso de mito a filosofía- las tragedias o pretendidas tragedias sastreanas deben fundamentalmente concientizar. "La representación debe turbar y trastornar al espectador y su emoción debe ser más compleja que la catársis aristotélica y que el extrañamiento brechtiano: en él debe tener lugar una conexión entre distanciamiento e identificación, efecto que Sastre define como la estética del boomerang" (3).

No importa que el espectador salga molesto, casi con una actitud hostil hacia el autor; sólo mediante el dolor de

ver con crudeza la realidad se podrá tomar un sendero nuevo pero auténtico hacia la libertad. Sastre, para apoyar sus ideas, muestra, ofrece como regalo incomparable este tipo de teatro que tiene lugar en otros países. También por ello recibe influencias, herencias, presencias, y quiere compartirlas. De esta manera, además de instruir a su público, de actualizarlo, de informarle lo que sucede en el teatro de otras latitudes, presenta la vida de otros pueblos que a lo largo de la historia han sufrido como España. No importa si el camino es existencialista, marxista, aristotélico o brechtiano, el quebranto del hombre que pierde su libertad es universal y eterno. Expresa Alfonso Sastre "pienso en lo que podríamos llamar, frente a la tragedia pura o simple una forma neo-trágica que podría definirse como una tragedia compleja" (4). "Tragedia compleja" que quedó explicada a lo largo de los análisis teatrales de este trabajo, y que, en general, posee estas características: fundir en una propuesta teórica el dar y el recibir; unir el propósito brechtiano renovado y enriquecido, añadiendo el teatro documento, el esperpento y desde luego el teatro griego.

Alfonso Sastre es un demiurgo, un creador a quien poco ha importado sufrir toda clase de peripecias existenciales. El público, poco o mucho, minoritario o mayoritario, que lo conoce de verdad, sin reservas lo ha aceptado, lo ha

aplaudido. Cabe afirmar que la innovación de Sastre, la "tragedia compleja" comprende todos los actos humanos, por ello, como la tragedia griega, la sastreana tiene todos los elementos para ser perdurable.

Índice de notas del capítulo 7.

- 1 Alfonso Reyes. apud. José Luis Martínez. El mundo antiguo. Grecia, p. 21
- 2 Alfonso Sastre. Anatomía del Realismo, p. 309
- 3 Magda Ruggeri Marchetti. Edición y prólogo a La sangre y la ceniza. Crónicas Romanas de Alfonso Sastre, p. 37
- 4 Alfonso Sastre. apud. Magda Ruggeri Marchetti. op. cit., p. 135

8 Bibliografía.

- 1.- Arrabal, Fernando. Carta a los comunistas españoles, Gody, Murcia, 1981.
- 2.- Aristóteles. El arte poética, Espasa Calpe, Madrid, 1964 (Colección Austral, 803).
- 3.- Artaud, Antonin. El teatro y su doble, Sudamericana, México, 1983.
- 4.- Alatorre, Cecilia. Análisis del drama, Grupo editorial Gaceta, México, 1986.
- 5.- Baeza, Ricardo. Prólogo a La hija de Iorio de Gabriel D'Annunzio, Losada, Buenos Aires, 1938.
- 6.- Bataillon, Marcel. Erasmus y España, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.
- 7.- Baty, G. y Chavance R. El arte teatral, Fondo de Cultura Económica, México, 1983 (Breviario, 45).
- 8.- Bentley, Eric. La vida del drama, Paidós, México, 1964.
- 9.- Beristáin, Helena. Diccionario de Retórica y Poética, Porrúa, México, 1985.
- 10.- Bobbio, Norberto. El Existencialismo, Fondo de Cultura Económica, México, 1958 (Breviario, 20).
- 11.- Brecht, Bertolt. Escritos sobre teatro, Nueva Visión, Buenos Aires, 1983.
Teatro Completo, Nueva Visión, Buenos Aires, 1981.

- 12.- Broué, Pierre y Témime, Emile. La Revolución y la guerra de España, 2 vols., Fondo de Cultura Económica, México, 1962.
- 13.- Brown, Gerarld. Historia de la literatura española, El siglo XX, Ariel, Barcelona, 1974.
- 14.- Buzuev V. y Gorodnov V. ¿Qué es el marxismo-leninismo?, Progreso, Moscú, 1987.
- 15.- Camus, Albert. Calígula, Alianza Losada, México, 1984.
- 16.- Cantón, Wilberto. "La sangre y la ceniza" en Excelsior, México, 4-9-1977.
- 17.- Cervantes Saavedra, Miguel de. El cerco de Numancia en Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1967. pp. 147-168.
- 18.- Cierva, Ricardo de la. Historia del Franquismo (Orígenes y Configuración), Planeta, Barcelona, 1975.
- 19.- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de Símbolos, Labor, Barcelona, 1979.
- 20.- Compleston, F. Historia de la filosofía, Ariel, Barcelona, s/a.
- 21.- Cogy, Pierre. El naturalismo, Diana, México, 1967.
- 22.- Cramsic, Hilde F. Teatro y censura en la España Franquista, Sastre, Muñiz y Rubial, P. Lang. New York, 1984.
- 23.- D'Amico, Silvio. Historia del teatro universal, 4 vols. Losada, Buenos Aires, 1954.
- 24.- D'Annunzio, Gabrielle. El fuego, El inocente, El placer, E.D.A.F., Madrid, 1970.

- Obras Completas, vols. I y III, Aguilar, México, 1959.
- 25.- De Mora, Juan Miguel "La sangre y la ceniza" en El Heraldó, México, 4-9-1977.
- 26.- Díez Echarri E. y Roca Franquesa N. Historia general de la literatura española e hispanoamericana, Aguilar, Madrid, 1972.
- 27.- Domenach, Jean Marie. El retorno de lo trágico, Península, Barcelona, 1960.
- 28.- Eliade, Mircea. Mito y realidad, Labor, Barcelona, 1985.
- 29.- Espina, Antonio. Las mejores escenas del teatro español e hispanoamericano, Aguilar, Madrid, 1959.
- 30.- Eurípides. Las diecinueve tragedias, Porrúa, México, 1966 (Sepan Cuantos).
- 31.- Frazer, J. G. La rama dorada, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- 32.- Freud, Sigmund, El malestar en la cultura en Obras Completas, Santiago Rueda editor, Buenos Aires, 1955.
- 33.- Frankl, V. L. Psicoanálisis y Existencialismo, Fondo de Cultura Económica, México, 1957 (Breviario, 27).
- 34.- Falk, V. Doris. Eugene O'Neill y la tensión trágica, Sur, Buenos Aires, 1959.
- 35.- Frenk, Margit. Literatura Española del siglo de oro, Trillas, México, 1982.
- 36.- Garaudy, Roger. Introducción al estudio de Marx, Era, México, 1970.

- 37.- García Pavón, F. Teatro social en España, Taurus, Madrid, 1962.
- 38.- Graves, Robert. Los mitos griegos, 2 vols. Alianza Editorial Mexicana, México, 1987.
- 39.- Guerrero Zamora, Juan. Historia del teatro contemporáneo, 2 vols. Juan Flors editor, Barcelona, 1961.
- 40.- Hauptmann, Gerhart, Teatro, Losada, Buenos Aires, 1958.
- 41.- Henríquez Ureña, Pedro. Obra Crítica, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- 42.- Hernández, Miguel. Obras Completas, Losada, Buenos Aires, 1960.
- 43.- Horacio. Odas Epodos, Sátiras, Epístolas. Arte Poética, Porrúa, México, 1986 (Sepan Cuantos, 240).
- 44.- Ibsen, Enrique. Teatro Completo, Aguilar, Madrid, 1959.
- 45.- Jaspers, Karl. Esencia y formas de lo trágico, Sur, Buenos Aires, 1960.
- 46.- Knowles, John Kenneth. Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama, UNAM, México, 1980.
- 47.- Lenin, Vladimir Ilich. La doctrina de Marx, Lenguas Extranjeras, Pekín, s/a.
Carlos Marx, Lenguas Extranjeras,
 1975.
- 48.- Lévi-Strauss, Claude. Mito y Significado, Alianza Editorial, Madrid. 1987.
- 49.- Lope de Vega, F. Fuenteovejuna en Obras Escogidas de Teatro, t. I, Aguilar, Madrid, 1955.

- Arte Nuevo de hacer comedias, Espasa Calpe, Madrid, 1967 (Austral, 842).
- 50.- Lukacs, Gyorgy. Il marxismo e la critica letteraria, Piccola Biblioteca Einadi, Torino, 1964.
- 51.- Macgowan K. y Melnitz, W. Las edades de oro del teatro, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.
- 52.- Marquerie, Alfredo. Versiones representables de teatro griego y latino, Aguilar, Madrid, 1972.
- 53.- Martínez Contreras, J. Sartre, La filosofía del hombre. Siglo XXI, México, 1980.
- 54.- Martínez, José Luis. El mundo antiguo. Grecia, S. E. P., México, 1988.
- 55.- Marx, Karl. Prólogo a la contribución a la crítica de la economía política, Progreso, Moscú, s/a.
Obras Escogidas, Progreso, Moscú, s/a.
- Marx, K. y Engels, F. Manifiesto del partido comunista, Lenguas Extranjeras, Beijing, China, 1975.
- 56.- Menéndez Pelayo, Marcelino. Obras Completas, Espasa Calpe, Argentina, 1944.
- 57.- Modern, R. E. Historia de la literatura Alemana, Fondo de Cultura Económica, México, 1966 (Breviario, 159).
- 58.- Mounier, E. Introducción a los existencialismos, Guadarrama, Madrid, 1973.

- 59.- Murray, Gilbert. Eurpides y su época, Fondo de Cultura Económica, México, 1951 (Breviario, 7).
- 60.- Nicoll, Allardyce. Historia del teatro mundial, Aguilar, Madrid, 1964.
- 61.- Nietzsche, Federico. El origen de la tragedia, Espasa Calpe, México, 1985 (Austral, 356).
- 62.- Núñez, Nicolás. Teatro Antropocósmico, S. E. P., México, 1987.
- 63.- O'Neill, Eugene. A Electra le sienta el luto, Jorge Luis Borges, Biblioteca personal, Hyspamérica, Madrid, 1985.
Teatro Escogido, Aguilar, Madrid, 1958.
"Notas de trabajo y extractos de un diario de trabajo fragmentario" en Chief European Theories of the dram, American Supplement, New York, 1947.
- 64.- Pavis, Patrice. Diccionario del teatro, dramaturgia, estética y semiología, Paidós, Barcelona, 1980.
- 65.- Payne, Stanley. La Revolución y la Guerra Civil, Júcar, Madrid, 1977.
- 66.- Pirandello, Luigi. Seis personajes en busca de autor en Obras Escogidas, t. I, Biblioteca Premios Nobel, Aguilar, Valencia, 1956.

Subjetivismo y Objetivismo en Obras Escogidas, t. II, Biblioteca Premios Nobel, Aguilar, Madrid, 1958.

- 67.- Pollmann, Leo. Sartre y Camus, Literatura de la existencia, Gredos, Madrid, 1973.
- 68.- Prampolini, Santiago. Historia Universal de la Literatura, t. VII y VIII, Uteha, Buenos Aires, 1956.
- 69.- Quiles, Ismael. Sartre y su Existencialismo, Espasa Calpe, Madrid, 1967 (Austral, 1107).
- 70.- Racine, Jean. Teatro Completo, 2 vols., Iberia, Barcelona, 1958.
- 71.- Ruz Ramón, Francisco. Historia del teatro español, 2 vols., Alianza, Madrid, 1967.

Historia del teatro español siglo XX, Cátedra, Madrid, 1975.

- 72.- Sartre, Jean Paul. A puerta cerrada, Alianza Losada, México, 1987.

El Existencialismo es un humanismo, Quinto Sol, México, 1983.

El Ser y la Nada, Losada, Buenos Aires, 1977.

- 73.- Sastre, Alfonso. Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1966.
- Lumpen, Marginación y Jerigonza, Legasa Literaria, Madrid, 1980.
- Flores Rojas para Miguel Servet, Riva-deneyra, Madrid, 1967.
- Escuadra hacia la muerte, Castalia, Madrid, 1975.

M.S.V. o La sangre y la Ceniza, Crónicas Romanas, int. Magda Ruggeri Marchetti, Cátedra, Madrid, 1984.

Anatomía del Realismo, Seix Barral, Barcelona, 1974.

El paralelo 38, Gráficas Aragón, Madrid, 1965.

La Taberna fantástica, Ediciones Antonio Machado, Madrid, 1986.

"Medea" en Primer Acto, Núm. 44, Talleres Marases, Madrid, 1963.

Los Hombres y sus Sombras, Universidad de Murcia, Murcia, 1988.

- 74.- Strindberg, August. La señorita Julia, Aguilar, Madrid, 1933.

Teatro de Cámara, Alianza Tres, Madrid, 1983.

La sonata de los espectros, Alianza Tres, Madrid, 1983.

- 75.- Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx, Era, México, 1974.

- 76.- Schiller, Federico. Guillermo Tell, Planeta, Barcelona, 1982.

Dramas, Maucci, Barcelona, 1909.

- 77.- Séneca, Lucio Anneo. Tragedias Completas, Aguilar, Madrid, 1957 (Crisol, 18).
- 78.- Serreau, Geneviève. Historia del Nouveau Theatre, Siglo XXI, México, 1967.
- 79.- Sobejano, Gonzalo. Nietzsche en España, Gredos, Madrid, 1967.
- 80.- Steiner, George. La muerte de la tragedia, Monte Avila, Caracas, 1970.
- 81.- Tamames, Ramón. Historia de España, La República, La Era de Franco, Alianza Editorial, Madrid, 1975.
- 82.- Tamayo Benito, Manuel. Tres obras teatrales de Schiller, Aguilar, Madrid, 1957 (Crisol, 149).
- 83.- Uscatescu, George. Teatro occidental contemporáneo, Guadarrama, Madrid, 1968.
- 84.- Unamuno, Miguel de. Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1959.
- Del sentimiento trágico de la vida,
Espasa Calpe Mexicana, México, 1982
(Austral, 4).
- 85.- Valbuena Prat, Ángel. Historia de la literatura española, t. IV, Gustavo Gili, Barcelona, 1968.
- 86.- Valverde, José Ma. Historia de la Literatura Universal, Planeta, Barcelona, 1979.

- 87.- Villegas, Juan. "La situación metafísica de la tragedia y su función social: Escuadra hacia la muerte" en Symposium, XXI, 1967, pp. 255-263.
- 88.- Vossler, Karl, Jean Racine, Espasa Calpe, Argentina, 1946.
- 89.- Wellwart, George E. Teatro de protesta y paradoja, Lumen, Barcelona, 1966.
- 90.- Wilder, Thornton. "Algunos pensamientos sobre el drama" en Primer Acto, Revista del teatro, Madrid, 1963.
- 91.- Wright, Edward. Para comprender el teatro actual, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.

ALFONSO SASTRE
Bretxa, 1
Honderrribia (Gipuzkoa)

2028

Fuenterrabía 22 julio 1988

Dña Elsa María Cano
Prosperidad 31
Colonia Escandón
México D.F.

Querida amiga: Me parece muy bien su proyecto. El temario es quizás un tanto abigarrado, es decir, que incluye el estudio de muchos materiales heterogéneos, pero para mí resulta de lo más interesante. Un trabajo muy ambicioso, en definitiva...

Le adjunto este librito que acaba de salir y que contiene bastante información que quizás la ayude a poner al día la que usted ya posee.

Cuente, por supuesto, con mi ayuda en lo que yo pueda hacer.

¡Ni que decir tiene que le agradezco "muy mucho" que se ocupe de mi obra!

Muy cordiales saludos de su amigo

Alfonso Sastre