



Universidad Nacional Autónoma
de México

DIRECCION DE CURSOS TEMPORALES

EL TEATRO DE ALFONSO SASTRE

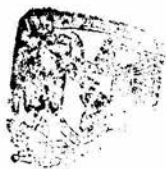
TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

Maestría en Lengua Española y
Literatura Hispanoamericana

P R E S E N T A .

Victor D. Lazzari



México, D. F.

1973



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

XN73

L3

ej. 2

A mi familia, y muy especialmente a mis padres, Frank L.
Lazzari e Hildegarde M. Anater, cuyo apoyo
siempre me ha sostenido

A la doctora Martha Díaz de León de Adem, con cariño y
gratitud, por su generosa ayuda

A Gilberto Domínguez Benavides, Guillermina Castelán de
Domínguez, Mario Domínguez Castelán, y Ana
Domínguez Castelán por su gran apoyo y amistad



BIBLIOTECA SIMÓN BOLÍVAR
CENTRO DE ENSEÑANZA
PARA EXTRANJEROS

Indice

Prólogo.....	i
I. Introducción biográfica y al trabajo literario de Alfonso Sastre.....	1
II. Clasificación y tema de las obras dramáticas de Alfonso Sastre.....	17
Teatro infantil.....	18
Dramas de juventud.....	20
Dramas de frustración.....	24
Obras de contenido social.....	30
Teatro épico.....	55
III. Ensayo de análisis crítico sobre <u>Guillermo Tell tiene los ojos tristes</u> de Alfonso Sastre.....	77
Introducción.....	77
Cuadro primero.....	79
Cuadro segundo.....	83
Cuadro tercero.....	87
Cuadro cuarto.....	89
Cuadro quinto.....	90
Cuadro sexto.....	91
Cuadro séptimo.....	93
Temática.....	94
Conclusión.....	95
Apéndice. Disertaciones sobre Alfonso Sastre.....	96
Conclusión.....	97
Bibliografía.....	98

Prólogo.

Alfonso Sastre es un joven dramaturgo español que pertenece a la generación literaria que surgió en los años después de la guerra civil. Es un gran innovador que mucho ama al teatro, y ha deseado dar un nuevo aliento a la dramaturgia española tanto en su estructura como en su contenido. Las contribuciones de Sastre a la dramática de la posguerra de su país no han sido solamente por medio de su trabajo como ensayista y como dramaturgo, sino también por el hecho de que ha realizado grandes esfuerzos para abrir los escenarios españoles a las obras significativas del siglo veinte y sus innovaciones dentro del mundo teatral. Algunos de sus intentos han logrado grandes éxitos públicos, mientras que otros, al parecer, han fallado. A causa de dificultades políticas internas, la amplia obra de Sastre no ha sido difundida como se hubiera deseado.

Este estudio tiene el propósito de mostrar una visión real de una obra que merece ser más conocida de lo que en realidad es. Se trata no de la teoría dramática y estética de Sastre, ni de su lucha para mejorar la condición del teatro en España, sino de las obras dramáticas en sí. En estas obras el lector puede darse cuenta de la condición humana como el dramaturgo la muestra dentro de su dramaturgia. Él ha creado protagonistas que son genuinamente seres humanos a quienes él ama y trata de comprender.

Se ha tomado en cuenta la preocupación fundamental de Sastre, por el hombre, y el hecho de que ello le hace enfocar su temática socialmente. Al tratar los males que en la sociedad aquejan al ser humano lo hace con un sentido de justicia, su afán, además del de la renovación del teatro, de que esto llegue también al hombre lo hace ensayar una serie de técnicas, como son los del teatro realista, su forma "épica", etc., que tienen como fin la comunicación.

Se encuentran dificultades de vez en cuando en conseguir información sobre Sastre, por eso, se ha tenido que utilizar referencias no solamente en el idioma castellano, sino en inglés y en francés. Se ha empleado lo disponible; las traducciones, menos donde se indica, son del escritor de este estudio.

I don't say he's a great man. Willy Loman never made a lot of money. His name was never in the paper. He's not the finest character that ever lived. But he's a human being, and a terrible thing is happening to him. So attention must be paid. He's not to be allowed to fall into his grave like an old dog. Attention, attention must be finally paid to such a person.

Death of a Salesman, I acto

I. Introducción biográfica y al trabajo literario de Alfonso Sastre.

Las guerras y las revoluciones tienen el poder de cambiar en muy poco tiempo el estado del mundo en el cual entran. Por causa de las de fines del siglo diez y ocho, y las del siglo diez y nueve, se efectuaron grandes cambios tanto en América como en Europa. El presente siglo ha visto muchas revoluciones y guerras en todas partes del globo terrestre. A pesar de todo lo bueno; y a pesar de todos los cambios sociales que han resultado después de doscientos años de trastorno mundial, aún hoy en día quedan muchas injusticias sociales, las cuales claman al cielo por algún remedio. La sociedad hasta ahora ha fallado en prestar atención a muchos gritos de socorro; aún vive el hombre de la cita inicial de este estudio a quien la sociedad ha dejado solo para caer en su tumba como cualquier perro.

Cada época produce hombres que que quieren mejorar a la sociedad en que nacen; que desean responder a los gritos de socorro; que tienen que llamar la atención sobre los males sociales. Hay los que tratan de efectuar el cambio social por medio de acciones directas contra un mal; otros son los que a través de su trabajo llaman la atención de los males que deben remediarse. Entre estos últimos podemos considerar al dramaturgo que es

cribe obras de consecuencia social.

El llamado "drama social" tiene una larga historia. Entre las obras contemporáneas más conocidas en este género están la del inglés J.B. Priestley, y la del norteamericano Arthur Miller. Priestley estrenó su obra, An Inspector Calls, en Londres en 1946; unos años después, vió la luz en Nueva York Death of a Salesman de Arthur Miller. Es durante este mismo período que el joven escritor español, Alfonso Sastre, se unió con José María de Quinto para intentar fundar lo que ellos llamaban el "Teatro de agitación social", el cual tenía como uno de sus propósitos la representación de los dramas sociales modernos en España: los de Miller, Jean-Paul Sartre, el alemán Bertolt Brecht, y otros.

Este esfuerzo de Sastre y de Quinto de montar sobre las tablas de España los dramas sociales no es único en la península ibérica. El drama social en España, dice Francisco García Pavón, empezó muchos años atrás cuando estrenó Joaquín Dicenta su obra social Juan José en el Teatro de la Comedia de Madrid, el 29 de octubre de 1895.¹ Cronológicamente, Dicenta montó su obra durante la época de La verbena de la paloma y del Murciélago; una Victoria reinaba en Inglaterra, y un Alfonso gobernaba los territorios españoles; montó su obra po-

¹Francisco García Pavón. El teatro social en España (1895-1962) (Madrid: Taurus, 1962), p. 36.

cos años después de la promulgación de la Rerum Novarum, después de que un alemán desconocido escribiera la obra que revolucionaría al mundo socialmente; los últimos Hapsburgos valían en Viena, y los Borbones defendían sus posesiones desde Madrid. Juan José es la semilla del género llamado "drama social" en la España moderna. ¿Qué tiene este género literario que lo pone aparte de otras obras dramáticas?

El teatro social no es, como el teatro político, un teatro de ataque, señala García Pavón, sino un teatro que "sugiere y pregoná nuevas formas positivas para ordenar la sociedad".² El teatro social quiere ser creador. El drama social no tiene como propósito principal la pura diversión del espectador, ni solamente quiere indicar un mal que se debe remediar. Según cita García Pavón, en un epílogo que escribió Antonio Buero Vallejo para Historia de una escalera en 1950, este mismo opina que la misión de una obra de esta clase "es reflejar la vida para hacernos meditar y sentir sobre ella positivamente".³

La obra social perfecta es la que "por encima de toda otra sensación dejase en el espectador una honda preocupación".⁴ Se puede tomar como ejemplo en concreto la obra de Priestley. El "Inspector" del título visita a una familia inglesa de la clase media alta durante los primeros años del siglo veinte.

²García Pavón, p. 99.

³Ibid., p. 135.

⁴Ibid., p. 163.

Les anuncia el suicidio de una joven de la clase baja, la señorita Eva Smith; a cada uno de la familia le toca de alguna manera la culpabilidad por la muerte horrible que ha sufrido la joven. El "Inspector" despierta algo de remordimiento, de responsabilidad, en cada miembro de la familia. Algunos cargan su culpa; otros la rehuyen. Al final del tercer acto resulta que Priestley nada más está personificando en el "Inspector" a la conciencia, un juez omnisciente, para despertar en cada protagonista el conocimiento de que ha hecho daño, ha hecho una injusticia, a una "Miss Smith", porque, como dice el "Inspector", en el mundo hay muchas como la señorita Smith.⁵ De esta manera, quizá, el drama social quiere despertar algún conocimiento en el espectador, quiere que le pique algo, que actué así contra uno de los males sociales que aún existen en el mundo actual. Gran parte de la obra teatral de Alfonso Sastre constituye lo que se puede llamar una obra con conciencia social, mediante la cual el autor quiere despertar al público. En general, las obras de Sastre manifiestan el gran interés que él pone en cuanto a su forma, además del tema. Dentro de la dramaturgia española contemporánea ellas tienen extraordinaria importancia, en que así sea, influye la constante evolución que tanto en su forma como en su temática muestran, prueba de ella son sus dramas de la última década, con su nueva forma "épica" y su temática de expresión más fuerte.

⁵J.B. Priestley, The Plays of J.B. Priestley: Volume III (London: William Heinemann Ltd., 1949), p. 311.

Alfonso Sastre, madrileño por su nacimiento en la capital española en 1926, empezó a escribir a eso de los doce años cuando redactó sus primeros poemas; hasta la fecha ha escrito, además de poesía, obras teatrales, relatos, ensayos, y una biografía. También ha colaborado en la redacción de varios guiones para el cine español. Aunque pensó alguna vez en hacerse ingeniero aeronáutico, y más tarde intentó los exámenes para el Cuerpo Pericial de Aduanas, Sastre encontró su verdadera vocación, su verdadero mundo, en la literatura, y más que nada, en el campo del teatro español. Sobre Sastre el dramaturgo en especial se trata al final del capítulo, ahora se examina a Sastre el hombre, el escritor.

Si bien es cierto que Sastre es conocido principalmente como dramaturgo y se enorgullece por su trabajo como hombre de teatro, también lo es que se considera poeta. Aún cuando su poesía es inédita, se sabe que ha preparado un volumen que se llama Documento secreto.⁶ Dentro de sus obras teatrales también se pueden encontrar ejemplos de su poesía, como en el caso de Muerte en el barrio y Guillermo Tell. Además, en una entrevista en 1964, Sastre, cuando explica algo del por qué realmente es escritor, dice que empezó "...escribiendo poesía. Y si hice -y hago- teatro es porque la poesía me resultaba insuficiente. Y si escribí -y escribo- ensayo, fue porque necesitaba explicarme lo que estaba haciendo. Y si hago literatura na-

⁶Alfonso Sastre, Teatro, Primer acto colección de teatro #3. Editor José Monleón, (Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1964), p. 131.

rrativa es porque el teatro está estrecho y el cine inhabitable. Y yo necesitaba un pulmón nuevo para el respiro de mi vocación literaria. Y si he fabricado algún cine ha sido, con alguna excepción, porque la poesía, el teatro, y todo lo demás me resultan insuficientes para vivir".⁷

Junto con la poesía, la prosa narrativa de Sastre constituye la parte más escasa de su obra literaria. En 1964 salió su primer libro de relatos, Las noches lúgubres. El libro contiene dos novelas cortas, "Las noches del Espíritu Santo" y "Delirium", así como una serie de veinte historias muy cortas. Todas tienen como base temas de terror, que llegan hasta el vampirismo. El mismo Sastre, en su prefacio, describe la colección "No...tan sólo una honesta excursión literaria; sino también, en algún sentido, un experimento en torno al realismo en la literatura -un intento...de determinar el techo de la imaginación dialéctica: o el umbral, por decirlo así, de la fantasía pura y, fundamentalmente, una exploración en cierta realidad: el terror".⁸

⁷José R. Marra-López, "Alfonso Sastre narrador: Un nuevo realismo", Insula, julio-agosto 1964, p. 10.

⁸Alfonso Sastre, Las noches lúgubres (Madrid: Editorial Horizonte, S.L., 1964), p. 9.

En su crítica de la obra, Aurora de Albornoz ha dicho que el libro logra "despertar la imaginación del lector, llevándolo a descubrir facetas oscuras de su realidad -suya, o suya con los otros- íntima; de la intrarealidad".⁹ Al parecer, en esta colección Sastre ha dejado a un lado sus obras con conciencia social. Pero no. Uno de los cuentos, cuyo protagonista principal es una vampira, trata acerca de gente que en la actualidad son impulsados por la sociedad a vender su sangre a los hospitales para poder sostenerse. Opina de Albornoz que para Sastre en este relato la sociedad "que hace que un ser humano tenga que vivir de vender su sangre es, pues, el verdadero vampiro".¹⁰

La segunda de sus obras narrativas, El paralelo 38, que salió en 1965, consiste en un solo relato largo. En Conversación en la catedral de Mario Vargas Llosa el lector aprende que la "catedral" del título no es una iglesia, sino una clase de "bar"; en la obra de Sastre, el "paralelo" del título se refiere a un café que aparece dentro de la historia. Es muy poco conocida la obra, ya que ésta fue retirada poco después de ser puesta en venta. De Albornoz opina que dentro de ella el autor trata la búsqueda de una literatura propiamente cinematográfica.¹¹ Según Farris Anderson, Sastre se plantea en este libro la búsqueda de un terreno común para todos los géneros literarios.

⁹Aurora de Albornoz, "La prosa narrativa de Alfonso Sastre", Cuadernos para el diálogo, Número extraordinario 26 (julio 1971), p. 38.

¹⁰De Albornoz, p. 39.

¹¹Ibid., p. 34.

En esencia, Paralelo podría ser un guión cinematográfico que su autor ha ampliado. En él utiliza elementos que más bien pertenecen al cine. También se encuentra dentro de la obra una muestra de la técnica que utiliza en su obra dramática épica, la aparición del autor dentro de su propia obra.¹²

La sola biografía que Sastre ha escrito es la de Miguel Servet, que sirve también de tema a su drama inédita La sangre y la ceniza: diálogos de Miguel Servet. El protagonista principal de la biografía y del drama es Miguel Servet, un teólogo y médico español quien fue quemado por hereje en Ginebra en 1553; dos enemigos, los partidarios de Calvino y los católicos se unieron para deshacerse de su enemigo mutuo.¹³ Nos dice de Albornoz que dentro de la biografía hay dos temas fundamentales: Miguel Servet el hombre, junto con los problemas de su vida; y el tema "de la injusticia que supone el empleo de la tortura, en cualquier forma y circunstancia que se presente".¹⁴ Otra vez entra en la obra de Sastre un tema social.

Como en Las noches lúgubres, el estilo de Miguel Servet es algo que parece venir de otra época. Los títulos de las dos obras recuerdan más a Cervantes, y a Charles Dickens que a las obras literarias del siglo veinte. El título de cada capítulo

¹²Farris Anderson, Alfonso Sastre, World Author Series #155 (New York: Twayne Publishers, 1971), pp. 137-138.

¹³Farris Anderson, "The New Theatre of Alfonso Sastre", Hispania, 55 (1972), p. 843.

¹⁴de Albornoz, p. 35.

es más bien un resumen de lo que él contiene. Para dar un ejemplo, el segundo capítulo de Miguel Servet se llama: "En el que se corre un velo, el de la ignorancia, sobre sus años infantiles y se trata de su primera salida, que también fue la última, pues nunca más retornaría Miguel a sus primeros lugares".¹⁵

Las otras obras no-teatrales de Alfonso Sastre son lo que se pueden llamar, en términos generales, obras de estética y teoría literaria. En 1956 publicó su obra Drama y sociedad; en 1965, Anatomía del realismo; y en 1970 La revolución y la crítica de la cultura. Al mismo tiempo estaba explicando sus ideas sobre el drama y el teatro en las revistas y en los periódicos. En 1948 se fundó la revista La hora, que duró hasta 1950. Aquí, como en su Revista española y en el Correo literario, Cuadernos hispanoamericanos, y muchos años más tarde en Primer acto, escribió Sastre sus ideas sobre el teatro.

Además de escritor y dramaturgo Alfonso Sastre es, como antes se dice, hombre de teatro. Hasta la fecha, él, junto con sus compañeros de teatro, ha cooperado activamente en la fundación de tres grupos que han tenido como propósito fundamental la renovación del teatro español, así como la representación en España de buenas obras teatrales del país y extranjeras. Todavía como alumno de la Universidad de Madrid, en 1945, Sastre, junto

¹⁵Alfonso Sastre, Flores rojas para Miguel Servet (Madrid: Editorial Sucesores de Rivadeneyra, 1967), p. 31.

con otros como Alfonso Paso y Medardo Fraile, fundó lo que ellos llamaron "Arte nuevo". El mismo Sastre dijo que "Arte nuevo" "surgió...como una forma...de decir 'no' a lo que nos rodeaba".¹⁶ Los jóvenes estaban disgustados con el estado del teatro en España durante este período de posguerra; sentían una náusea ante el teatro de su tiempo, y querían renovarlo produciendo sus propias obras. Durante los años 1946-1948, este grupo de teatro experimental puso en escena algo así como veinte obras, todas las cuales se pueden llamar "avant-garde", y todas escritas por los mismos miembros del grupo. Sastre mismo contribuyó con cuatro de las quince obras, casi todas de un acto, que se incluyeron en Teatro de vanguardia, libro que publicó el grupo en 1948.¹⁷ Con Medardo Fraile, Sastre escribió Ha sonado la muerte y Comedia sonámbula; él mismo escribió Uranio 235 y Cargamento de sueños. Cyrus C. Decoster encuentra en todas las obras de "Arte nuevo" una gran influencia de dramaturgos como G.E. Shaw, Eugene O'Neill, Jean-Paul Sartre, y otros.¹⁸

¹⁶Ricardo Domenech, "Entrevista con Alfonso Sastre", Teatro de Alfonso Sastre, p. 55.

¹⁷Anthony M. Pasquariello, "Alfonso Sastre, Dramatist in Search of a Stage", Theatre Annual 22 (1965-66), p. 3.

¹⁸Cyrus C. Decoster, "Alfonso Sastre", Tulane Drama Review, 5 (1960), p. 122.

El mismo grupo editó la revista La hora, y en 1950 intentó la fundación del llamado "Teatro de agitación social". José María de Quinto y Alfonso Sastre prepararon y firmaron en septiembre de 1950 el "Manifiesto" de este "Teatro de agitación social". Salió en La hora el primero de octubre del mismo año.¹⁹ El "Teatro de agitación social" fracasó antes de que comenzara, por falta de apoyo, y por la actitud oficial.

Unos diez años más tarde, en 1960, Sastre otra vez se unió con de Quinto, y firmaron otro manifiesto con objeto de formar el "Grupo de teatro realista".²⁰ Se formó el grupo con la idea "de intervenir en la marcha del teatro español de modo más enérgico y totalizador que lo han hecho hasta ahora".²¹ Un año después, en el otoño de 1961, Sastre y de Quinto, en nombre del "Grupo de teatro realista" (G.T.R.), publicaron un "Documento sobre el teatro español".²² Desde enero hasta abril de 1961 hubo una temporada del G.T.R.

Uno de los propósitos de los grupos experimentales de Sastre y sus compañeros era, quizás, el de hacer un esfuerzo que rompiera el aislamiento español con respecto al teatro de Europa Occidental y de América. En los primeros años de los sesenta España vivía en un gran aislamiento en lo que al teatro se refiere.

¹⁹Se encuentra el texto del manifiesto en páginas 99-102 del Teatro de Alfonso Sastre. Primer acto colección de teatro #3.

²⁰Aparece el texto del manifiesto en pp. 117-118 de Teatro de Sastre.

²¹Alfonso Sastre y José María de Quinto, "Declaración del G. T.R.," Teatro, p. 117.

²²El documento aparece en pp. 119-125 de Teatro de Sastre.

No se representaron las obras de Bertolt Brecht para el gran público español sino hasta 1967; no se representaron las obras de Jean-Paul Sartre hasta 1968; y solamente algo de la obra de Pirandello se había representado hasta el año de 1960.²³ En España, según palabras de Sastre, los jóvenes no encontraron maestros.

Sastre el dramaturgo gozó su primer gran éxito teatral, que fue para él el principio de su vida dentro del teatro, en 1953 - cuando se estrenó su Escuadra hacia la muerte en el Teatro María Guerrero en Madrid; los miembros del reparto pertenecían al Teatro Popular Universitario. Originalmente la censura autorizó una presentación de la obra para el 18 de marzo "sin el más pequeño reparo". (OC, p. 159)²⁴ Tuvo tanto éxito que fue extendido el permiso para unas funciones más, pero a la tercera representación la obra fue prohibida por la censura. Más tarde, en 1955, se prohibió un guión cinematográfico basado en la misma obra.

De Quinto, uno de los compañeros de Sastre en sus primeros experimentos en el teatro ha dicho que al estrenar Escuadra hacia la muerte ellos sufrieron mucho...gozaron mucho. "Por pri

²³Pedro Altares, "Del teatro del Imperio al teatro de consumo", Cuadernos para el diálogo Número extraordinario 15 (julio 1969), p. 72.

²⁴Las citas referentes a la obra de Alfonso Sastre que se han tomado de sus Obras completas, I: Teatro (Madrid: Aguilar, 1967) llevan la abreviación OC.

mera vez... pudimos ver hasta qué punto desde un escenario era posible hacer algo importante y hermoso. No hay que olvidar el contexto de aquellas fechas, la precariedad en que se desenvolvía nuestra escena... Escuadra hacia la muerte era, sin duda el primer grito existencial y profundo del teatro español de post-guerra".²⁵ "Aquellas fechas" quiere recordar un período de censura en una España que aún no había sanado sus heridas después de la larga guerra civil; una España en que faltaba un Brecht, en que faltaba un nuevo Federico García Lorca, y que hacía apenas cinco años había recibido La historia de una escalera de Bue ro Vallejo. Era una España con personas todavía más dispuestas para divertirse con una nueva producción del antiguo Murciélago que tener que pensar en una desconocida obra nueva de guerra y de moralidad. Como puede verse, la educación teatral del público es necesario.

Alfonso Sastre ha escrito y ha publicado diez y ocho obras de teatro; sin incluir las que ha escrito en compañía con otros, ni sus adaptaciones libres de obras conocidas, ni sus nuevas obras "épicas". Por sus muchas dificultades con la censura española, - hasta la fecha parece ser que solamente han sido presentadas ante el público español once de las obras originales de este dramaturgo.

²⁵José María de Quinto, "Breve historia de una lucha", en Teatro de Alfonso Sastre. p. 51.

En 1954, el año después de su éxito con Escuadra, dos de sus obras nuevas, Prólogo patético y El pan de todos fueron prohibidas por la censura. En el mismo 1954, a Sastre le permitieron estrenar otra de sus obras: La mordaza, tranquilamente vista por la censura como un drama rural, a pesar de que la intención de Sastre fue presentarlo como protesta por la prohibición de sus obras. (OC, p. 283). No obstante, la censura no aceptó el drama Tierra roja, que también intentó presentar en ese mismo año.

Después de hacer algunos cambios, Sastre recibió permiso en 1955 para representar El pan de todos, y por fin se estrenó la obra en Barcelona en enero de 1957. Al mismo tiempo, eran prohibidas Muerte en el barrio y Guillermo Tell tiene los ojos tristes. Todavía están sin estrenar. En abril se permitió el estreno en Valencia de La sangre de Dios. Sastre no estrenó ninguna otra de sus obras sino hasta 1957: El pan de todos; y en el otoño del mismo año se presentó El cuervo en Madrid. Siguió escribiendo mientras tanto, para sostenerse él y su familia (se había casado en 1955, y su primer hijo nació en 1956); incluso escribió guiones para el cine. Anderson menciona que son siete los guiones en que trabajó Sastre, y nota que solamente los últimos cuatro nombrados llegaron a la pantalla: Amanecer en puerta oscura (1956); Tres hombres (1957); Carmen (1958); La noche y el alba (1957); Un hecho violento (1957); A las cinco de la tarde (1960);

Nunca pasa nada (1961).²⁶ Durante aquellos años Sastre vió también el estreno de algunas de sus obras en el extranjero, así como el estreno de algunas de sus adaptaciones en la misma España. En 1960, estrenó Ana Kleiber en Atenas, y entre 1958 y 1963 estrenaron en España tres adaptaciones suyas: Medea de Eurípides en 1958; Los acreedores de August Strindberg en 1962; Mulato de Langston Hughes en 1963.²⁷

Aunque no ha dejado de trabajar, en los últimos doce años el público español ha visto sólo tres obras nuevas de Alfonso Sastre: La cornada (1960); En la red (1961), ésta se estrenó en Madrid, pero se prohibió su representación en provincia; y Oficio de tinieblas, que se estrenó en el año 1967. El resultado de sus labores dramáticas de los últimos años, los dramas de su llamado "teatro épico", aún no han sido representados, ni publicados, en España.

²⁶Anderson, Alfonso Sastre, p. 137.

²⁷Sastre, Teatro, pp. 135-136.

II. Las obras de Alfonso Sastre: Clasificación y tema.

Hace unos años un crítico británico escribió que leyendo una colección de ensayos del célebre autor inglés Graham Greene, redactados a lo largo de cuarenta años, éstos no mostraban ningún desarrollo; los últimos ensayos eran iguales que los primeros. Al crítico esto le pareció bien; la lectura le indicaba que este autor, precoz desde sus comienzos, durante muchos años no había tenido la necesidad de cambiar sus ideas; sus ensayos más recientes contienen la misma alta calidad de los primeros. Greene es, quizás, un escritor, en este sentido, diferente, porque el lector por lo general busca, espera, unos cambios, algo de desarrollo del pensamiento de un autor, durante un gran período de tiempo. Sucede que a veces no se notan tanto los cambios, pero a pesar de todo existen.

En la obra de Alfonso Sastre se encuentra tanto un cambio, como un desarrollo; muestra ella el enriquecimiento de la mente del escritor, cómo crecen su mundo y sus conocimientos. Aquí no se propone examinar el desarrollo de Sastre cronológicamente, sino ver las obras dramáticas dentro de una clasificación subjetiva y según los temas que cada una contiene. Se puede clasificar a sus obras dramáticas de muchas maneras. La clasificación que aquí se sigue obedece a un lineamiento basado en las clasificaciones que siguen Farris Anderson,¹ y Francisco Ruíz Ramón en su Historia del teatro español. Siglo XX.

Las obras se presentan aquí clasificadas en los términos si

¹Farris Anderson, Alfonso Sastre, World Author Series #155 (New York: Twayne Publishers, Inc., 1971), pp. 64-132.

guientes: teatro infantil; dramas de juventud; dramas de frustración; dramas de contenido -de agitación- social; y teatro épico, a la manera de Bertolt Brecht.² Se considerarán las obras dentro de su grupo, y a la vez se tratará de señalar dentro de ellas los temas principales del teatro de Sastre, es decir, los de la libertad; culpabilidad; y responsabilidad. El tema de la revolución que podría aparecer como algo aparte está, como se verá más adelante, implícito en varias obras que corresponden a estos temas.

Teatro infantil.

Sastre llama lo que viene al final del tomo de sus Obras completas teatro infantil; esta parte consta solamente una pieza, El circulito de tiza, dividida en dos partes: El circulito chino y Fleito de la muñeca abandonada. La segunda parte originalmente salió sola en 1964 con el título Historia de una muñeca abandonada, pero en las obras completas aparece junto con la primera. La pieza es, como su clasificación lo indica, una obra que puede fácilmente lograr interesar a un niño, y la cual está dentro de su capacidad para entenderla. La obra tiene su base en una pieza china, El círculo de tiza, del siglo trece, y se puede, quizás, encontrar una fuente contemporánea en Der kaukasische Kreidkreis (El círculo de tiza caucásico) de Bertolt Brecht.³ Esta última, además, es un ejemplo del llamado teatro épico del dramaturgo alemán.

²Ricardo Domenech, El teatro de hoy, Edicusa (Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, S.A., 1966), p. 12.

³El dramaturgo español Rodríguez Méndez ha escrito una obra del mismo género, El círculo de tiza de Cartagena, Colección El sombrero de Danton (Barcelona: Editorial Occitania, 1964).

El argumento de El circulito chino, como el de Fleito de la muñeca abandonada, es una versión, en un ambiente, en el primero chino y en el segundo español, de la historia bíblica de Salomón y el fallo de éste sobre dos mujeres que sostenían como suya la misma criatura. En la primera pieza de Sastre el niño bíflico está representado por un niño-muñeco chino, al cual reclaman dos mujeres; en el segundo por una muñeca que reclaman dos niñas. En lugar de la espada de Salomón, el juez en cada una de estas pequeñas obras traza un círculo de tiza en el piso, y manda que las dos mujeres-niñas, cada una por su parte, traten de quedarse con el niño-muñeca jalando a la criatura fuera del círculo.

El circulito de tiza no es, seguramente, una de las obras teatrales mayores de Alfonso Sastre, sin embargo, se incluye la pieza en la edición de sus Obras completas, y es digna de comentar se aquí. En el Circulito, como en otras obras suyas, Sastre hace mención de sí mismo, cuando en el prólogo menciona al "director" que escribió la obra identificándolo como "un autor de teatro que se llama Alfonso" (CC, p. 1013). Tomando al cinematógrafo como un arte que, en nuestros días, muchas veces tiene más alcance que el arte dramático, vale mencionar aquí esta misma característica en creadores como Alfred Hitchcock, quien se hace presente en todas sus obras aunque sea por breve instante. El lector de las obras en prosa de Sastre encontrará otro ejemplo de esta característica del drama épico sastroiano en su novela corta "Las noches del Espíritu Santo" cuando, para dar nada más un ejemplo, el narrador cuenta que "Pasábamos frente al teatro Goya, donde se celebraba ese día, lo recuerdo, un inmerecido homenaje a Alfonso Sastre..."⁴, y sigue

⁴ Alfonso Sastre, "Las noches del Espíritu Santo", Las noches lúgubres (Madrid: Editorial Horizonte, S.L., 1964), p. 54.

el narrador dando al lector sus impresiones personales del dramaturgo.

Se puede entender como idea principal de Pleito de la muñeca abandonada, quizás la más importante de las dos, la cita que atribuye la vendedora de la pieza a Bertolt Brecht: "Las cosas pertenecen... a quien tiene cuidado de ellas y es colmo que quiere poseerlas el que lo tiene todo y no cuida nada..." (OC, p.1028). Lolita, una niña rica, tiene una muñeca rota que tira; la Cocinerita la descubre: rota, abandonada, y sucia. La arregla; la cuida. Después, la rica de nuevo quiere la muñeca "de seda" que lleva la Cocinerita dentro de sus brazos. La justicia declara a la muñeca a favor de esta última. De verdad posee algo el que lo cuida con responsabilidad.

Dramas de juventud.

El segundo punto de esta clasificación de la obra teatral de Sastre, que contiene los dramas de juventud, incluye dos piezas (no se trata aquí de Ha sonado la muerte ni de Comedia sonámbula, las cuales escribió él junto con Medardo Fraile): Uranio 235 y Cargamento de sueños, ambas de un solo acto. El dramaturgo escribió las dos en 1946, época en que formaba parte del grupo "Arte Nuevo". Las dos son obras menores del escritor, pero las dos se estrenaron en los tablados de Madrid. La segunda está incluida en Teatro, editado por José Monleón, así como en las Obras completas.

Uranio 235, el primer drama publicado de Alfonso Sastre, es su reacción a la destrucción de Hiroshima y de Nagasaki por las bombas atómicas, al final de la segunda guerra mundial. Como el caso del Fénix, lo que se levanta desde la antigua civilización debe de ser más hermoso, debe de ser mejor, que lo antiguo.

El hombre nuevo, se supone, tiene ventajas científicas que no poseían sus antepasados.

Al principio del drama, aparece un protagonista de H.G. Wells, el profesor Rufus. Este habla de la belleza, de lo bueno, que hay en un átomo; de lo mucho que servirá a la humanidad en el futuro. Años más tarde, después de ver dos grandes guerras, es difícil comprender la destrucción de dos ciudades enteras por este mismo átomo tan bello. Sastre dibuja a los protagonistas que pertenecen al mundo viejo como ancianos, como enfermos en un hospital. De la generación nueva que los sigue debe de levantarse un hombre nuevo quién, nacido saludable y fuerte en un mundo mejor, debe poder salvarlo. Él es como una esperanza. Al final de la pequeña obra, no obstante, el espectador duda si Iván, el hijo, el hombre nuevo, ha nacido salvador; si él podrá controlar el mundo en que nació. Uno no está seguro que triunfará más de lo que triunfaron sus padres antes que él. Según Anderson, el autor deja abiertos dos caminos para el futuro: o Iván puede elegir buscar a Dios o puede elegir destruirse.⁵ En esta pieza, distinta de sus obras más recientes, el lector halla citas, y hasta nombres de carácter bíblico. Sastre, durante esa época de su vida y hasta eso de 1953, aún estaba influido por el ambiente católico en que creció. Este último queda claro con la explicación que Anderson hace sobre los ensayos del escritor en una sección de su libro que trata de la crisis religiosa de este autor. Afirma Anderson que "hasta el año 1953, el diálogo de Sastre es principalmente consigo mismo y su punto de partida es su formación católica!"⁶

El argumento de la obra sigue un tiempo cronológico. Comienza poco después de las explosiones atómicas sobre Japón, y se supo

⁵ Anderson, Alfonso Sastre, p. 75.

⁶ Ibid, p. 21, trad.

ne que termina en 1966, más de veinte años después. Que pasen más de veinte años durante una obra de un solo acto no es lo común, y ciertamente menos lo es según los principios de Aristóteles. Esto es más fácil que ocurra en una obra más extensa de la clase y del género de Cavalcade de Noel Coward o del drama pre-épico de Sastre Asalto nocturno. Aquí Sastre logra hacerlo con relativa eficacia por medio de "blackouts" y por medio del diálogo entre esposo y mujer, los padres de Iván.

La segunda obra de este grupo es la que más aprecian los críticos como Anderson, Cyrus Decoster, y Eugenio Garzo,⁷ de las obras de Sastre de este período (incluyendo las que escribió en colaboración con Fraile). Aunque fue escrita durante el mismo año que Uranio 235, Cargamento de sueños no tuvo su estreno hasta casi dos años después, en enero de 1948.

Hace casi diez años, en una meditación sobre sus primeros experimentos en el teatro, Alfonso Sastre escribió que Cargamento era como un auto sacramental "pasado por el surrealismo".⁸ La obra es un auto que, como sucede en los dramas didácticos de la edad media, está repleto de símbolos, y en sí es una obra sencilla; a través de lo que cuenta a Jeschoua, conoce el espectador la historia de Manfred. Todo el argumento, se puede decir, tiene que ver con la historia de la vida de Man. Jeschoua actúa como el coro de una obra griega; hace preguntas y comentarios para que el espectador comprenda.

⁷Eugenio Garzo, "El teatro de Alfonso Sastre", Cuadernos hispanoamericanos 59 (1954), 214.

⁸Alfonso Sastre, "Teatro de vanguardia, regreso al realismo y experiencia épica", en Teatro de Alfonso Sastre. Primer acto colección de teatro #3. Editor José Monleón (Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1964), p. 140.

Cargamento es una obra que a pesar de su poca extensión puede decir muchas cosas a sus espectadores. En sí, parece tratar de un hombre, Manfred, que no puede enfrentarse al mundo; no encuentra la "raison d'etre" de su vida. Repleta de símbolos, la obra queda también llena de posibles interpretaciones. Ricardo Domenech la ve como una obra que quizás está "constituída por símbolos equivocados".⁹ Opina Domenech que, para él, este estado equivoco de los símbolos puede ser un acto premeditado por parte del autor. Puede ser que Sastre quiera despertar algo en el espectador; tal vez desea que el espectador se haga preguntas a sí mismo.¹⁰ Propone cuestiones sobre la vida, pero no espera, ni puede esperar, las respuestas a ellas.

Sastre ha escrito un drama lleno del sufrimiento, de la agonía humana, pero parece que para sus caracteres no hay más remedio que vivir con su sufrimiento y con sus propias angustias. No hay salida. Como los protagonistas del drama griego: no se puede escapar de la fortuna. No quiso Edipo ni matar a su padre, ni casarse con su madre, pero no tuvo la oportunidad de decidir su propio destino. Él dijo que no, la fortuna mandó que sí. Para los protagonistas de Cargamento parece que todo conduce a las tinieblas. No hay más. Si acepta el espectador tal circunstancia como parte del drama, está bien, pero si no, entonces le falta algo a la obra. No hay bastante desarrollo de los personajes. Se sabe que Man ha tenido muy mala suerte; que no puede dar la cara a la vida; que todo lo que hace sale mal: pero lo que no se sabe es el por qué de su mala suerte. ¿Por qué es así Manfred? Es muy difícil mostrar

⁹Ricardo Domenech, "Tres obras de un autor revolucionario", en Teatro de Alfonso Sastre, p. 38.

¹⁰Domenech, p. 38.

todo en el espacio de un solo acto. Posiblemente, para este drama, la primera interpretación es lo más válido. Es como un sueño, y quien la ve ha de aceptar lo que ha mandado la fortuna a Manfred.

Mediante la estructura de la obra, Sastre trata de protestar "contra las convenciones formales..."¹¹ No intenta escribir una obra que sea, por su sustancia ni por su forma, convencional. Sustancialmente la obra contiene elementos existencialistas, esto es bien reconocido. En su forma no sigue el orden cronológico que sigue la obra teatral tradicional. Emplea los "flashbacks", y al final de la obra el protagonista principal juega un partido imaginario de ajedrez con un antagonista también imaginario, pero que puede suponer el espectador que es en su no-ser una personificación de la muerte. Es este último quien gana el juego.

Dramas de frustración.

Hay tres obras posteriores de Alfonso Sastre que a pesar de los años en que fueron escritas tienen mucho que ver con las obras que escribió cuando pertenecía a "Arte Nuevo": Ana Kleiber, La sangre de Dios, y El cuervo. Están escritas durante la época en que él escribió las obras de contenido social por las cuales es más conocido; sin embargo, en ellas no existe una estrecha relación con el tema social que contienen las otras. Estas tres obras no están dentro de lo que llama Sastre la "línea medular" de su obra teatral; según la clasificación de Anderson, éstas caben dentro del grupo de los dramas de frustración.¹²

¹¹ Alfonso Sastre, "Teatro de vanguardia, regreso al realismo y experiencia épica", p. 140.

¹² Anderson, Alfonso Sastre, p. 77.

La primera de las obras, Ana Kleiber, la escribió Sastre en 1955, y se estrenó en Atenas en 1960. La obra tiene semejanza con Uranio 235, pero mucho más con Cargamento. En ésta, como en Ana Kleiber, Sastre emplea un narrador para relatar la historia de otra protagonista en el mismo drama (una característica de sus obras épicas). En el caso de Cargamento Jeschoa descubre el pasado de Manfred; en Ana Kleiber Alfonso Sastre (otro ejemplo de la característica épica del dramaturgo de situarse él mismo dentro de sus obras) descubre la historia de Alfredo Merton y Ana Kleiber por medio de conversaciones con aquél.

Además de esta técnica de narración que aparece en los dos dramas, se encuentra en ellos el uso del "flashback", tal vez con el propósito de romper las viejas estructuras dramáticas. Cargamento comienza en el presente, intervienen en la obra personas pertenecientes al pasado de Man, ya muertas, y termina en el presente. Ana Kleiber empieza y termina en el mismo presente: la llegada de Ana a un hotel en Barcelona; entre el principio y el fin puede decir que hay "flashbacks" que describen el pasado, así como alcances del futuro que no aparece más que en esa forma en la obra misma. En cierto sentido, la obra tiene la estructura de un círculo; comienza y termina en el mismo lugar, pero mientras tanto, el espectador ha visto hechos ocurridos, tanto en el pasado, como en el futuro (todos relativos al presente con el que principia la obra).

Tomando en cuenta las semejanzas en la estructura de las dos obras, se podría decir que el argumento de Ana Kleiber debe mucho al de Cargamento. Algunas cosas son sobresalientes. Se conocen Frau y Man de la misma manera en que se conocen Ana y Alfredo; en ambas obras la mujer está dispuesta a suicidarse arrojándose de un puente. En cada caso el hombre la convence de no ha

cerlo (OC, pp. 45-46; pp. 434-436).

Frau, como Ana, cada una a su manera, es una especie de ramera. Cuando Frau-Ana sale del hogar de Manfred-Alfredo, la esce na que se repite es casi igual en cada drama. "Una noche cuando regresé...(ella) no estaba". (OC, p. 44). Frau explica que "bajé al bar de enfrente. Me senté. En el espejo me di cuenta de lo fea que estaba...Saqué la barra de los labios, el espejito...;Qué ro to, qué sucio estaba el bolso! La falda..., crucé las piernas. Me pareció que no te había conocido a ti...Me pinté los labios mucho. Era otra...Los hombres me querían...Se acercó un hombre..." (OC, pp. 49-50) Y se va Frau con él; con algunos cambios de diálogo, le pasa lo mismo a Ana. (OC, p. 471). Al descubrir la infidelidad de su mujer, Manfred-Alfredo la regaña y acaba por descargar un atizador sobre ella. (OC, pp. 50 y 472) En el caso de Frau, Man la mata; en el caso de Ana, Alfredo le hace mucho daño.

Ana Kleiber ha sido presentada en muchos lugares. En Nueva York, sin embargo, la producción no logró tener mucho éxito. El crítico de The New York Times la encontró algo fuera de la reali dad teatral actual. Comentó que "la debil Anita está exhibiendo sus pasiones, ahí sobre aquel escenario, como si nadie hubiera oído hablar de Virginia Woolf".¹³

La segunda de estas tres obras, colocadas dentro del grupo que Anderson clasifica como de frustración, es La sangre de Dios. Sastre la escribió pocos días después de escribir Ana Kleiber, y la estrenó unas semanas después de terminarla, en el mismo año de 1955. La sangre de Dios tiene un tema bíblico; es una versión de la historia del sacrificio de Abraham é Isaac, que el autor di ce tiene inspiración en una lectura de Temor y temblor de Sören

¹³Eugene Archer, Theater: Double Bill Opens at the Provincetown: Alfonso Sastre's 'Anna Kleiber' Performed", The New York Times, 20 January 1965, p. 35, trad.

Hierkegaard. (OC, p. 479). La obra trata también del hombre y sus creencias en un poder superior. Algunos de los protagonistas del drama son creyentes, otros no; cada uno tiene su propio concepto de Dios. El autor en esta época está ya en franca lucha con sus creencias religiosas; el mismo Sastre llamó en una ocasión a La sangre de Dios "el canto de cisne de mis creencias infantiles".¹⁴

El profesor Jacobo Parthon tiene una fe profunda en Dios; tiene experiencias místicas, y cree que Dios le ha ordenado sacrificar a su hijo, Ben. Está dispuesto a hacer lo que cree que es la voluntad de Dios. Comenta Jacqueline Chantraine de Van Praag que Parthon "se halla tan poseso por la fe en Dios que llega a concebir un acto opuesto a toda ley moral".¹⁵ Cree sinceramente que ha recibido este mandato de Dios, y está dispuesto a cumplirlo, a pesar de que no encaja dentro de la ley moral, y que es un acto que no podrá explicar a los demás en la sociedad. Se siente responsable por sus acciones, pero responsable solamente ante Dios.

La obra se puede dividir estructuralmente en tres partes. La primera se considera que va desde el principio hasta el momento cuando el profesor está listo a sacrificar a su hijo; la segunda, desde el momento en que el profesor lo mata, hasta que vuelve Parthon a su casa después de pasar algún tiempo en un sanatorio; y la tercera desde el momento en que está listo el profesor para matar a su hijo, como en la historia bíblica sacrifica a un sustituto, que en este caso es el perro de la familia, hasta que mata su perro viejo. El dramaturgo le da al lector dos posibles termina-

¹⁴ Alfonso Sastre. "Algunas noticias que da el autor de este teatro", en Teatro selecto de Alfonso Sastre (Madrid: Escelicer, 1966), p. 10

¹⁵ Jacqueline Chantraine de Van Praag, "Alfonso Sastre: La esperanza del joven teatro español", La torre 10 #40 (1962), 115.

ciones para el drama: en la primera, el profesor mata a su hijo, y es castigado por la sociedad, lo mismo que por su esposa, que tampoco comprende su acción; en la segunda muestra que está dispuesto a cumplir con lo que cree es un mandato de Dios; pero como en su voluntad el hacerlo está aceptado, no es necesario que lo cumpla. Ruiz Ramón llama esta terminación doble un truco por parte del autor, y opina que Sastre lo hace porque no está "muy seguro de sí".¹⁶ "Truco", puede llamarlo así, pero es quizás una técnica aceptable de teatro. J.B. Priestley logra hacer la misma cosa con gran éxito en Dangerous Corner. Si no está tan bien lograda la técnica en manos de Sastre, puede ser debido a que el tema, la carne y hueso de la obra, es lo que hace difícil que tenga éxito el dicho "truco". Como dijo Decoster, la historia del sacrificio de Isaac "con su austeridad y severidad tan típicas del Antiguo Testamento, es difícil para el público actual aceptarla. Aún la última escena con su final feliz es, tal vez, insuficiente para que sea aceptable la obra al público contemporáneo!"¹⁷

El título del tercero y último drama de este grupo, El cuervo, lo toma el autor del poema de Edgar Allan Poe intitulado "The Raven". En un tiempo Sastre fue gran admirador de la obra dramática de Priestley,¹⁸ y más que nada de los dramas de Priestley en los cuales éste domina el tiempo y el espacio. En La sangre de Dios se puede decir que Sastre maneja el tiempo, aunque más bien detie

¹⁶Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español, 2: Siglo XX (Madrid: Alianza Editorial, 1971), p. 449.

¹⁷Cyrus C. Decoster, "Alfonso Sastre", The Tulane Drama Review, 5 #2 (1960), 126, Trad.

¹⁸Alfonso Sastre, "Espacio-tiempo y drama", Primer acto (1958), 15.

ne su proceso para poder así utilizar en la obra dos finales. No hay la misma "atmósfera" que existe en El cuervo, ni que en forma parecida contengan las obras de Priestley. El cuervo, según el mismo Sastre, "es, precisamente, un drama sobre el 'espacio-tiempo': un drama cuyo tema (y problema) es precisamente el 'espacio-tiempo'".¹⁹ El cuervo, se puede decir, tiene dos grupos de protagonistas, uno compuesto por Juan, sus amigos, y su sirvienta; y otro por la difunta Laura, el asesino, y los taxistas. Cada grupo está viviendo en su propio mundo temporal: el primer grupo tiene un "tiempo" que llama Sastre "normal" (OC, p. 662), el segundo lo que llama el dramaturgo un tiempo que es "lentísimo" si se le compara con el del primer grupo. Dentro de la obra el tiempo del segundo se une con el del primero, y los dos grupos viven lo que había vivido el primer grupo un año antes. Lo del tiempo es un problema metafísico, que no puede ser explicado de una manera lógica. Este intento de Sastre de escribir un drama sobre lo que Chantraine de Van Praag ha llamado "la posibilidad de la reversibilidad del tiempo",²⁰ a pesar del esfuerzo técnico que entraña, no obtiene, al parecer, el éxito que logra Priestley en sus obras que presentan este mismo problema; aunque, desde luego, el papel del tiempo innegablemente tiene una gran importancia en esta obra del autor español. Ha dicho Juan Villegas que El cuervo "es una extraña historia, sobrecogedora, en la que el suspenso emerge del progresivo repetirse de un suceso acaecido exactamente un año antes de la noche que se representa en el drama. Cada detalle hace cierto el hecho de que se está repitiendo el infortunado acontecimiento que culminó con el asesinato de la joven dueña de la casa. La sorpresa, el temor, la imposibilidad de tener el tiempo sumergen

¹⁹ Sastre, "Espacio-tiempo y drama", p. 13.

²⁰ Chantraine de Van Praag, p. 118.

en un mundo que se rige por leyes misteriosamente no habituales. El desenlace bien puede hacer esperar que en el futuro el crimen se vuelva a repetir".²¹ En "Delirium", la novela corta de Sastre, también crea un ambiente de suspenso por medio de un "truco" con el tiempo. No obstante, en "Delirium", que no tiene nada que ver con el otro mundo, el lector descubre al final de la historia el "como", y la explicación natural de lo que ha pasado a Julius y Annabel, los protagonistas principales de la historia.

Sastre, en sus Obras completas (OC, p. 662) comenta que la obra quizás no es para la mayoría del público, y que es difícil entender. Sin embargo, en una presentación en México, en el otoño de 1972, esta obra no produjo, en un grupo de espectadores que incluía obreros, estudiantes, hombres de negocios, y amas de casa, una reacción particular de sorpresa, a pesar del tema tan abstracto, como es el del tiempo, que trata; más bien el público gustó de la pieza e intervino de buen grado, al finalizar ésta, en la discusión del problema del tiempo dentro de la obra.

Estructuralmente, El cuervo es una obra tradicional. Consiste de dos actos, y, aparte del problema del tiempo dentro de la obra, la secuencia de la acción puede decirse que es cronológica. Sastre escribió la obra en marzo de 1956, pero no se la estrenaron hasta el otoño de 1957. Anteriormente una adaptación de ella fue radiada en España.

Dramas de contenido social.

Una buena parte de la obra teatral de Alfonso Sastre contiene un profundo sentido social. El dramaturgo mismo, a las que

²¹ Juan Villegas, "Alfonso Sastre y la modernización del teatro español", Anales de la Universidad de Chile Número 144 (1967), 44.

tienen esta característica, las señala como ejemplos de lo que él llama "realismo profundizado", es decir, "un realismo el cual evita imitación naturalista superficial, observa principios aristotélicos básicos de unidad, e intenta descubrir las tensiones existenciales y sociales del hombre moderno".²² Las que integran esa conciencia social las agrupa Anderson dentro de lo que llama realismo social, y que Ruiz Ramón denomina "dramas de agitación social". Son obras en que el dramaturgo manifiesta su preocupación por un problema social del mundo actual. Algunas de estas obras incluso contienen temas revolucionarios, y otras tratan al hombre y sus relaciones con la sociedad en que vive a un nivel más bien personal.

El norteamericano Oliver Wendell Holmes dijo una vez que del hombre que no toma parte en la acción y la pasión de su época no se puede decir que ha vivido. Cronológicamente, la primera obra que muestra claramente la preocupación que por los problemas sociales tiene Sastre es Prólogo patético, la cual "incorpora una dimensión de la juventud actual deseosa de comprometerse con el mundo y su circunstancia histórica".²³ La obra trata, más bien, de tres jóvenes: Pablo, Antón, y Oscar, el protagonista principal. Los tres están metidos en "el partido" con el propósito de derrocar al "dictador" del país. El método que usan es el llamado comúnmente terrorista. Antón tiene dificultades en justificar ante sí mismo su propia actuación en los actos terroristas. Siempre hay inocentes que sufren a causa de esa acción, y para Antón, el fin no puede justificar los medios. En cambio, Pablo cree que se debe obedecer ciegamente al "partido". Según Pablo, "El pensamiento es

²² Anderson, Alfonso Sastre, p. 71, trad.

²³ Villegas, "Alfonso Sastre y la modernización del teatro español", p. 38.

un lastre..., por ahora. Luego ya veremos, a la hora de justificar lo que hagamos. Siempre habrá un filósofo o un imbécil que nos justifique". (CC, p. 93) El tercero de los jóvenes, Oscar, "entiende el terrorismo como un 'mal necesario', se siente moralmente justificado en la lucha de su partido, cuyos revolucionarios considera necesarios y justos".²⁴ Recibe Oscar la comisión de destruir un camión en que viajará un personaje importante del gobierno. Lo hace, y después cree que en el mismo camión falleció Julio su hermano mayor. Queda Oscar desesperado, y echa la culpa a Pedro, quien le dió la orden, y lo asesina. Esta acción, dice Villegas, "determina el quiebre de sus valores revolucionarios y sociales, los que habían dado sentido a su hacer anterior".²⁵ Al descubrir que en realidad no ha muerto Julio, Oscar queda sin orientación, y regresa a los valores con que lo encontramos al principio de la obra. Hay que justificar sus acciones, lo que trata de hacer Oscar. Termina la obra con su decisión de sacrificarse por el partido. Dice Anderson que al decidir no huir de la policía, cree que "...así dará a su vida y a sus acciones pasadas el significado de que carecen".²⁶

Sastre plantea en Prólogo patético dos dilemas: el dilema moral de si se puede justificar el medio que se usa para alcanzar un fin, por el fin mismo; y, con menos fuerza, el dilema de la culpabilidad. En el primer caso, el fin es la justicia social para todos, pero el medio de alcanzar este fin es la matanza de muchas personas inocentes, incluso, entre ellos, algunos de los que son objetos mismos de esa lucha por la justicia. ¿Se puede justificar

²⁴ Domenech, "Tres obras de un autor revolucionario", p. 42.

²⁵ Villegas, "Alfonso Sastre y la modernización del teatro español", p. 38.

²⁶ Anderson, Alfonso Sastre, p. 108, trad.

la matanza? Antón está dispuesto a matar a un individuo que impide la justicia social; pero para él "una bomba en la calle es algo que me da miedo". (OC, p. 66) No puede Antón justificarse ante el acto de matar a los inocentes, aunque pueda hacerlo con respecto a los que él considera culpables. Finalmente se suicida.

Para Pablo no existe dilema visible. Oscar, sí, tiene que luchar consigo mismo. Al principio acepta, pero después de sentirse culpable por matar a su hermano, cuando uno de los inocentes tiene su cara, su nombre, una vida, esto es una cosa aparte, entonces comienza a dudar. Aquí hay que pensar en el protagonista principal de la obra La barca sin pescador de Alejandro Casona. A éste no le importa mucho matar a un hombre desconocido, en una parte desconocida del mundo, por medio de un solo acto de la voluntad; sino cuando después conoce al mundo y a la familia de su víctima, sí le importa que muera el pescador desconocido. Después de la "muerte" de su hermano, Oscar decide que "Va a morir la gente imprescindible... Morirá quien tenga que morir y nadie más". (OC, p. 94) De esta manera, no quiere nunca jamás la responsabilidad de matar a personas inocentes.

El final de la obra se parece al final de Les Mains sales de Jean-Paul Sartre, en que Oscar como Hugo tiene que entregarse, porque los dos, como el protagonista de Escuadra hacia la muerte, llegan a aceptar "que lo importante es dar un sentido meritorio al hacer. Esto es lo que dignifica al individuo".²⁷ Oscar cree que está dando sentido meritorio "al hacer" cuando se entrega a

²⁷ Villegas, "La sustancia metafísica de la tragedia y su función social: 'Escuadra hacia la muerte' de Alfonso Sastre", Symposium 21 (Fall 1967), 259.

la policía; Hugo cree que lo hace por no volver al "partido", y por aceptar la responsabilidad y sus consecuencias por la matanza de Hoederer. Villegas opina que "La 'protesta viril' de Oscar es el retorno al principio, a la causa, pero en su condición ya no le es posible contribuir. Decide entregarse a la justicia como forma indirecta de ser útil al movimiento: con su propio dolor personal. En servir al partido con su propio dolor cree encontrar un sentido total a su existencia".²⁸

Casi al final de la obra, Julio le dice a Oscar: "Pienso que, de verdad, si los honores...se hubieran amado los unos a los otros, la revolución no sería necesaria...y tú no hubieras llegado a esto". (OC, p. 104) Leonard C. Pronko opina que el dramaturgo mismo cree que quizás vivimos en un universo sin significado. "Y aún su concepción del papel del dramaturgo es tal que no debe de dejar a su público en un mundo cerrado sin esperanza de escapar. Por eso, la mayoría de estas obras pesimistas terminan con una nota de esperanza, con la vaga sugestión que el futuro pudiera traer algo mejor".²⁹

Muchos, incluso Sastre mismo, han encontrado semejanzas entre Prólogo patético y Les Justes de Albert Camus, dos obras escritas durante el mismo período. No es el propósito de este estudio analizar las semejanzas de las dos obras, aquí basta hacer una observación. El dilema que enfrenta Ivan Kalyayev, en la obra de Camus, parece igual a lo que Oscar enfrenta, y, hasta cierto pun-

²⁸Villegas, "Alfonso Sastre y la modernización del teatro español", p. 259.

²⁹Leonard C. Pronko, "The 'Revolutionary Theatre' of Alfonso Sastre", Tulane Drama Review, 5 #2 (1960), 116, trad.

to, también el protagonista principal de la obra de Casona. Al final de la obra, Oscar piensa en efecto que el fin puede justificar los medios que se toman para alcanzarlo; en cambio, el Yanek de Camus parece no llegar al mismo extremo que Oscar, ni que Pablo.

En cuanto a la estructura de la obra, Sastre la ha dividido en seis cuadros, en lugar de seguir la división más tradicional de tres actos. A cambio del telón, parece preferir el uso del "blackout" al final de cada cuadro. Desde el punto de vista técnico, la representación de esta obra ofrece algunos problemas. Solamente el segundo cuadro y el sexto son iguales; así es que requiere la obra cinco escenarios distintos. Una magnífica forma de escenificar esta obra, con una escenografía realista, sería utilizando un escenario giratorio.

La representación de una de las más conocidas obras de Sastre, Escuadra hacia la muerte, presenta pocos problemas técnicos. La pieza está dividida en dos partes, cada una con sus seis cuadros. Se la puede representar fácilmente sin cambiar el escenario; solamente hay que dar énfasis a una parte o a otra de la escena por medio del buen empleo de las luces. Aquí también Sastre hace uso del "blackout" para indicar al espectador el movimiento del tiempo dentro de la obra.

Escuadra es la primera obra mayor de Sastre, y con ésta comienza en verdad su éxito dentro del mundo teatral. Escribiendo acerca de la obra en 1966, Sastre dijo que Escuadra es "como una corrida de seis toros (toros de muerte) en el ruedo agónico de su existencia individual".³⁰

³⁰ Sastre, "Algunas noticias que da el autor de este teatro", p. 9.

Los protagonistas de la obra son seis: el cabo Goban; y los soldados Adolfo Lavin, Pedro Recke, Luis Foz, Javier Gadda y Andrés Jacob. Los seis se encuentran en una guardia remota, fuera de comunicación del resto de las fuerzas, con la tarea de esperar al enemigo, y defender su lugar lo más que puedan. Es en efecto algo como lo que llamaron durante la segunda guerra mundial en Japón una "escuadra suicida": los seis son en cierto modo proscritos, y su tarea es una especie de castigo. Hay poca esperanza de escapar de la muerte. Han de estar listos para recibirla cuando llegue. La presencia del riguroso cabo hace su triste existencia aún más intolerable. Los atormenta. La primera parte de la obra trata de su régimen doloroso bajo la dirección del cabo, la cual termina con la muerte de él. Hasta el asesinato no se sienten como seres libres; tienen que acabar con el cabo para poseer la libertad, para existir libremente.

Un crítico ha comparado la obra a una pirámide. Llega a su clímax cuando muere el cabo al final de la primera parte. En la segunda parte hay un movimiento fuera de la acción hasta su "estancamiento final".³¹ En la segunda parte de la obra, los soldados ya tienen su "libertad". Quedan todavía en la escuadra esperando la muerte, pero no se ven obligados a seguir ciegamente al cabo, y están libres para hacer sus propias decisiones: escoger su propia manera de enfrentarse a la situación en la cual se encuentran. Están libres, pero todos no pueden actuar como hombres responsables. Dos huyen; uno se mata; y solamente Pedro y Luis esperan su libertad de la guardia. Con la muerte del cabo, Pedro actúa de manera que acepta que "lo importante es dar un sen

³¹ Anderson, Alfonso Sastre, p. 91, trad.

tido meritorio al hacer. Esto es lo que dignifica al individuo!³² Reconoce Pedro su papel en la muerte del cabo, y acepta la responsabilidad y piensa reconocerlo frente a la patrulla que los recogerá. Luis también quiere compartir la culpabilidad y la responsabilidad de Pedro, pero aquél no lo acepta. Le dice a Luis: "no tienes que apenarte por nosotros. Apénate por ti..., por la larga condena que te queda por cumplir: tu vida". (CG, p.220)

La mordaza también trata de la vida, y la pérdida de ésta. La pérdida física de la vida, así como la pérdida de la oportunidad de vivir libremente como ser humano. El protagonista principal del drama es Isaías Krapp, pater-familia, que sujeta a todos a su fuerte voluntad. Para algunos, la historia, y la persona de Isaías hace recordar Desire Under the Elms, de Eugene O'Neill.

El sólo testigo del crimen de Isaías Krapp es Luisa, esposa de su hijo mayor, Juan. Cuando después se enteran los demás de la familia de que el padre es el culpable de la matanza del forastero, no son capaces de denunciarlo, ni de actuar de ninguna manera contra él. No están libres. Todos llevan puesta una mordaza, distinta para cada uno de ellos: entre los protagonistas principales, Juan no puede denunciarlo por piedad a su padre; Teo, otro hermano, no puede denunciarlo porque tiene un genuino temor a su padre; y Luisa no puede hacerlo porque sabe que sufriría mucho Juan si ella lo hiciera. Finalmente, no puede aguantar más, y ella lo denuncia al comisario. Al morir Isaías, la familia por fin parece tener libertad; pero la tiene, y no la tiene, ya que hasta el final el espíritu del padre sigue existiendo. En Escuadra, el cabo muere a manos de sus soldados, pero aún después de su muerte es

³²Villegas, "La sustancia metafísica de la tragedia y su función social: 'Escuadra hacia la muerte' de Alfonso Sastre", 259.

tá con ellos. Tienen, y no tienen, su libertad. Urappo ha muerto, la familia está libre, pero ¿hasta qué punto?

Estructuralmente la obra está dividida en dos partes, que incluyen seis cuadros y un epílogo. La división en dos partes viene después del tercer cuadro; la segunda parte contiene el resto de los cuadros más el epílogo. El telón se usa para dividir las dos; en otras ocasiones en la obra, se indica un cambio de tiempo al oscurecerse el escenario. Menos la escena que tiene lugar en el cuarto de Juan y Luisa, el escenario es igual para toda la obra.

Quizás se puede resumir el drama en uno de los discursos de Luisa el cual citan algunos de los críticos: "Hay un silencio en la casa. Parece como si no ocurriera nada por dentro, como si todos estuviéramos tranquilos y fuéramos felices. Esta es una casa sin disgustos, sin voces de desesperación, sin gritos de angustia o de furia...Entonces, ¿es que no ocurre nada? ¿Nada? Pero nosotros palidecemos día a día..., estamos más tristes cada día..., tranquilos y tristes..., porque no podemos vivir. Esta mordaza nos ahoga y algún día va a ser preciso hablar, gritar..., si es que ese día nos quedan fuerzas". (OC, p. 326) Anderson ha escrito que José María de Quinto, que dirigió la obra en Madrid, ve en este trozo la situación que actualmente vive España.³³ Como todas las fábulas, se puede ver en ellas muchos sentidos; en este caso parece ser que la fuente de inspiración de la obra está en la historia de la familia Gastón Dominici y los sucesos de Lurs. (OC, p. 284) Cosa que bien pudo Sastre utilizar para hacer lo que de Quinto afirma.

Con el propósito de añadir algo a la "atmósfera", el autor refleja con frecuencia en sus obras la acción del clima. En La

³³Anderson, Alfonso Sastre, p. 97.

mordaza hace mucho calor durante gran parte de la obra. Dice uno de los protagonistas que el calor hace que un hombre pierda el control de sí mismo, y que no sienta mucha culpabilidad por sus actos. Siempre hay mayor número de matanzas en tiempos de calor, pues no puede soportar la gente el clima tan cálido. "¡Uf! No corre nada de aire esta noche. Estamos pasando un verano muy malo. No se acaba nunca. Me ahogo. Prefiero el invierno. Se está bien en la lumbre. Pero en verano no...Es malo el verano. Es cuando se cometen los crímenes". (OC, p. 293) Rafael Vázquez Zamora cree que un punto débil del argumento es el tratar de disculpar (si es lo que hace Sastre) a Isaías a causa del calor, porque con "los antecedentes psicológicos que tenemos de Isaías y con su evidente carácter férreo, tendría que haber reaccionado así incluso en pleno invierno y con la pistola helada".³⁴ Efectivamente, hay un ambiente cálido durante gran parte de la obra, hasta cerca del final, cuando Luisa está para entregar a Isaías a la policía; entonces ella siente un cambio. Tiene miedo al viejo, y viene el frío. Ella tiene mucho frío. (OC, p. 333) En el epílogo, cuando ya está encarcelado Isaías, cuando la familia está a punto de recibir la noticia de su fallecimiento, es otoño, y está encendida la chimenea. Las pasiones están calmadas. Todos están "bien en la lumbre".

En Muerte en el barrio el dramaturgo también quiere hacer notar el clima, otra vez el calor, que actúa como un catalizador sobre las pasiones de los protagonistas. Sastre pone al espectador dentro de la "atmósfera" cálida desde el principio de la obra. El calor. "¡Uf! Como sigamos así, nos vamos a asfixiar". (OC, p.

³⁴Rafael Vázquez Zamora, "Un estreno y reestreno: 'La mordaza' de Alfonso Sastre", Ínsula 11 #106, 15 octubre 1954, p. 12.

534). El prólogo es en forma de un "flashforward" en el cual un Comisario de policía, y Pedro, dueño del bar en que ocurrió el acto, están discutiendo la matanza del doctor Sanjo por los habitantes del barrio, que ocurre durante el tercer cuadro. Todo sucede durante un verano cálido. "Con este calor, ¿sabe? tengo los nervios de punta". (OC, p. 534) Como Antonia en Mordaza, los protagonistas de Muerte también reconocen el posible papel del clima en el acto. El calor "seguramente influyó...Se revuele uno contra cualquier cosa sin razón. El calor es malo para los nervios". (OC, pp. 534-535) Después del gran calor, vienen las lluvias. Las lluvias calman. "Puede que si esto [la tormenta] hubiera ocurrido el otro día, a estas horas, el doctor Sanjo estuviera tranquilo...Se siente uno mejor. Era ya demasiado". (OC, p. 584)

Sastre da un papel al clima aún en otra obra suya, En la red. Como en los otros dramas mencionados, es el calor que interviene. En una nota, su autor dice que en los dos primeros actos "la dirección de escena cuidará de señalar los efectos del ambiente sobre... [los protagonistas]: gestos, movimientos, sudor. En el acto tercero, el tema salta al diálogo por la aparición del viento del desierto". (OC, p. 800) En Muerte la lluvia que refresca sigue al calor, mientras que el ambiente sofocante de En la red no puede aliviarse con el viento del desierto, al que Pablo alude cuando dice: "Ese viento es como un incendio. Lo conozco bien...Suele ir cargado de fuego...y de malos pensamientos...". (OC, p. 844) En la red el clima no propicia que la gente mate, como parece suceder en las dos obras antes mencionadas. Puede decirse, quizás, que tiene efectos psicológicos sobre los que tienen que vivir tan juntos en un ambiente tan cerrado. De esta manera posiblemente hay en la obra un doble sentido en cuanto a la situación de España.

Sastre utiliza una vez más el clima para crear el ambiente

de Escuadra hacia la muerte. Aquí es el frío que adquiere gran importancia. Los soldados-protagonistas de esta obra viven en un mundo aislado frío y lluvioso. Todos sufren con el frío menos, al parecer, el cabo. Adolfo le pregunta a Pablo "¿es que ese no pasa frío?" (OC, p. 167) Dentro de la pieza el frío puede simbolizar la aparente impotencia de los soldados frente a sus circunstancias o, como en Las tres hermanas del ruso Anton Chekhov, puede ser una señal de tristeza que viene tal vez de la falta de esperanza. Para las hermanas, las penas de la vida vienen con el frío y las lluvias, y las alegrías con los días primaverales. Otra obra sastriana en que el tiempo frío sirve para ambientar una gran tristeza es su obra revolucionaria El pan de todos.³⁵

Aparte de las mencionadas y otras obras de Alfonso Sastre, se pueden hallar muchos otros ejemplos de obras de teatro donde el clima tiene un objetivo determinado. En La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca, por ejemplo, un gran calor penetra el mundo cerrado de Bernarda Alba y su casa. "Abre la puerta del patio a ver si nos entra un poco de fresco...Esta noche pasada no me podía quedar dormida por el calor".³⁶ En Bernarda Alba el calor no es algo que hace que los hombres maten y cometan crímenes, sino simboliza las grandes pasiones secretas que no pueden exhibirse a campo abierto.

Dentro de la dramaturgia norteamericana existen, por lo menos, dos dramaturgos que utilizan en sus obras al clima casi como

³⁵Vea también a Ruiz Ramón, p. 438.

³⁶Federico García Lorca, Obras completas (Madrid: Aguilar, 1971), p. 1473.

personaje: Eugene O'Neill y Tennessee Williams. Una de las obras más conocidas de O'Neill es Desire Under the Elms. En esta obra, como en Bernarda Alba, el calor despierta las pasiones secretas del hombre. Le dice Abbie a Eben: "Hain't the sun strong an' hot? Ye kin feel it burnin' into the earth-Nature-makin' thin's grow-bigger 'n' bigger-burnin' inside y-makin' ye want t'grow-into some thin' else-till ye're jined with-an' it's your'n-but it owns ye, too-an' makes ye grow bigger-like a tree-like them elums....nature'll beat ye, Eben..."³⁷

Se pueden citar brevemente dos obras de Williams donde él afirma el ambiente de sus dramas con el calor, en ellas la naturaleza es más fuerte que los protagonistas, y éstos no pueden controlar sus profundas pasiones animales: Stanley, en A Streetcar Named Desire; y Serafina, en The Rose Tattoo. En la primera, Williams da al espectador señas del gran calor (sea de hecho o simbólicamente) en el hogar de los Kowalski desde la primera escena. Allí Blanche conoce a Stanley por primera vez. Él le dice: "Tengo la camisa pegada al cuerpo. ¿Hay inconveniente en que me ponga cómodo?"³⁸ En toda la obra Blanche tiene que utilizar un abanico para poder soportar el gran calor. Tampoco lo aguanta Serafina, quien tiene que salir de la casa en la presencia de su amante para poder respirar. Dentro hace demasiado calor. Como no aguantan los protagonistas de Sastre el calor, y así matan, al final de las mencionadas obras de Williams tanto Stanley, como Serafina, ceden al calor. Stanley toma a Blanche, y Serafina se entrega al joven con aceite de rosa en

³⁷Eugene O'Neill, The Plays of Eugene O'Neill (New York: Random House, 1967), p. 229. Se retiene el inglés de O'Neill para no perder el sabor de las palabras originales.

³⁸Tennessee Williams, Teatro 1: Un tranvía llamado deseo; El zoológico de cristal; Verano y humo, León Miralás traductor. (Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1968), p. 24.

su cabello que tanto se parece a su difunto esposo. Para Masha, en la obra de Chekhov, es mejor que el hombre ignore el tiempo. "Feliz es el que no se da cuenta si es verano o invierno".³⁹

Una de las obras más grandes de Alfonso Sastre, la cual se estudiará con atención más adelante, y conocida sólo por lectura y no por su representación, es Guillermo Tell tiene los ojos tristes. Como en los dos dramas vistos anteriormente, interviene el tema de la libertad; se encuentra además el tema del individuo que se compromete. La obra trata de un pueblo esclavizado, al cual le falta la libertad de vivir como seres libres. La fuente de la obra es el mito de Guillermo Tell y su papel en la liberación del pueblo suizo. El Tell de Sastre es un héroe humanizado; es hombre de carne y hueso.

Tell siente mucho la necesidad de comprometerse, distinto que muchos de los otros protagonistas del drama. Dice el Capataz: "Tengo mujer, tengo hijos, compañero". (OC, p. 600) Si no hace él la cárcel, otra persona la construirá. Él no puede comprometerse. Comprometerse es una cosa de los demás. En cambio, como dice Kurt, en el drama Watch on the Rhine de Lillian Hellman: "Cada uno tiene su propia excusa. Algunos aman por primera vez, algunos llevan agujeros de bala en el cuerpo, algunos temen los campos de concentración, algunos están enfermos, muchos están envejeciendo. Cada uno pudiera encontrar una razón. Y muchos la encuentran. Mis hijos no son los únicos hijos en el mundo, aún para mí".⁴⁰ Solamente cuando

³⁹ Anton Chekhov, Best Plays by Chekhov: The Sea Gull; Uncle Vanya; The Three Sisters; The Cherry Orchard, Stark Young traductor del ruso (New York: The Modern Library, 1956), p.175. trad.

⁴⁰ Lillian Hellman, Six Plays by Lillian Hellman (New York: The Modern Library, 1960), p. 311, trad.

el Tell de Sastre ha matado al dictador, y no hay gran riesgo en comprometerse pueden actuar los demás ciudadanos.

Sastre y José María de Quinto formaron el Grupo de Teatro Realista (G.T.R.) en Madrid en 1960, esfuerzo que tiene como resultado solamente la presentación de una temporada teatral. Durante ésta, en la primavera de 1961, además de la presentación de Vestir al desnudo de Pirandello, y El tintero, de Carlos Muñoz, estrenó el G.T.R. una obra nueva de Sastre, En la red.⁴¹ El propósito de Sastre y sus colaboradores al formar el G.T.R. está expresado por las propias palabras del autor: "Se tuvo especial cuidado en la preparación de los programas. En ellos se explicitaba nuestra postura crítica ante el espectáculo que ofrecíamos; proponíamos una documentación que pusiera al espectador en condiciones de ejercer sus propias facultades críticas; y declarábamos el sentido que tenía cada obra y cada estilo de puesta en escena en el plano de nuestra investigación sobre el realismo".⁴²

La obra dramática de Sastre En la red, como su mismo autor dice, es "un drama sobre la condición humana del 'hombre clandestino'". (OC, p. 795) Opina J. Rodríguez Puértolas que la obra "no es sino un profundo y tenso alegato, en nombre de la dignidad humana, contra la injusticia, crueldad y opresión".⁴³ Tiene lugar

⁴¹Rafael Vázquez Zamora, "'En la red' de Alfonso Sastre", Insula 16 #173 (1961), p. 15.

⁴²Alfonso Sastre, "G.T.R. primera temporada", Primer acto 23 (mayo 1961), p. 12

⁴³J. Rodríguez Puértolas, "Tres aspectos de una misma realidad en el teatro español contemporáneo: Buero, Sastre, Clmo", Hispanofilia 11 #31 (1967), 51.

en Argelia durante época de lucha para dominar al país. Los protagonistas principales son unos cuantos seres que pertenecen a una organización de resistencia anti-francesa. Se ven obligados a esconderse en un departamento vacío para no caer en la red de la policía militar. En la obra muestra el autor el efecto de la acción revolucionaria sobre los revolucionarios como individuos, como seres humanos. Es una obra que "ambienta al mismo problema de la libertad y la persecución política".⁴⁴

En su forma la obra es tradicional. La acción de cada uno de los tres actos del drama tiene lugar en el mismo sitio, un departamento en una gran ciudad. La obra comienza al amanecer, el segundo acto se desarrolla en la noche, y termina el tercer acto en la madrugada del día siguiente. Durante el poco tiempo que dura el drama, el espectador alcanza a conocer a cinco individuos que han tomado una fuerte oposición en contra de la forma de gobierno existente en su país, los que luchan por que éste cambie.

Algunos de los protagonistas de la obra se parecen a los del Guillermo Tell de Sastre. En las dos obras el autor presenta al espectador unos protagonistas que luchan por lo que creen, o sea, la libertad. Unos lo hacen por medio de la pluma, y otros por medio de la espada. En En la red Leo, como Walter Fürst en Guillermo Tell, es un escritor, un intelectual, que espera hacer avanzar su causa por medio de lo que escribe.⁴⁵ Fürst y Leo son

⁴⁴Villegas, "Alfonso Sastre y la modernización del teatro español", p. 35.

⁴⁵Como Laura, en El cuervo, Leo aparece de una manera muy dramática al final del primer acto; como en el caso de ella, el público sabe algo de él, y su papel en el drama, por las conversaciones de los otros protagonistas.

capaces de escribir en defensa de la justicia de su país; pero, al parecer, ninguno de los dos está capacitado para defenderla con la espada; ninguno puede aguantar el tratamiento de "los otros" quienes les quitan algo de su dignidad como seres humanos. Al no poder resistir a sus atormentadores, Leo manifiesta "lo he perdido todo... He tenido mi ocasión. Ojalá no hubiera llegado nunca. Hubiera vivido casi feliz sin enterarme... De mi falta de dignidad. De toda mi cobardía. Qué vergüenza". (OC, p. 837). Las torturas corporales de "los otros" lo han dejado roto en espíritu; les ha dicho lo que querían saber. Se siente ya perdido.

Como Fürst, Leo no puede aguantar la humillación. Éste se pone en situaciones donde seguramente lo matará la policía; aquél se suicida. A pesar de lo que seguramente le resultará, es decir, daños y dolores físicos, Leo, como pensador, tiene que meterse en la lucha, porque "es una cosa de todos. No sólo de los hombres de acción". (OC, p. 849) Si la lucha por la libertad y la justicia es "una cosa de todos", igualmente, quizás, todos son responsables de la situación en la cual tiene que luchar el hombre en favor de su libertad. Como en los dramas de Sastre, en An Inspector Calls de Priestley, y en Los invasores del chileno Egon Wolff, los dramaturgos tratan de mostrar al espectador algunas razones por las cuales hay gran necesidad de cambio en ciertas sociedades. En el caso de Los invasores, esta puede ser la falta de justicia social del mundo dentro del que viven los protagonistas del drama.

Si Leo tiene el papel de pensador en la obra, Pablo tiene el papel de héroe. Aunque no necesariamente tan humanizado como Tell, Pablo parece ser capaz de aguantar las penas, tanto del cuerpo, como del espíritu. Es Pablo quien tiene que luchar con todas sus fuerzas al final de la obra para que Celia pueda aguantar los sufrimientos que seguramente seguirán a su captura por los soldados. Como

Leo, Pablo lucha ferozmente a favor de la libertad en la que creen los dos, cada uno a su manera.

Hay españoles hoy en día como Juan Goytisolo⁴⁶ quienes se quejan mucho de la gran "rapiña" turística de su país; hay muchos de ellos, en cambio que ven con mucha alegría la llegada a España de decenas de millones de turistas que anualmente visitan España. Si éstos esperan una España exótica, un mundo distinto a lo cotidiano, uno ú otro de ellos viaja de los países Bajos o de Inglaterra para ver una diversión típicamente hispánica: los toros. Marcos, uno de los protagonistas principales de La cornada, el "drama taurino" de Sastre, dice que hay que hacer dentro de la Plaza de Toros lo que "va bien para el turismo! Hay que orientar la fiesta para ellos... Son los que mandan..." (OC, p. 938)

Al estrenar La cornada, Gonzalo Torrente Ballester escribió en su crítica que "contra todas las apariencias, La cornada no es un drama de toreros, contra las apariencias...y contra la más evidente, un matador y un apoderado".⁴⁷ En el mundo teatral, La cornada de Sastre es tanto una obra de toros como en el mundo cinematográfico El topo de Alejandro Jodorowsky es un "western".

"La liberté n'existe pas..." escribió Sastre, citando un artículo de sí mismo, en la revista francesa Preuves en 1961.⁴⁸ La libertad, y la pérdida de ésta, o su búsqueda, es tema de muchas

⁴⁶ Vea su novela Señas de identidad (México: Joaquín Mortiz, 2a. ed., 1969).

⁴⁷ Gonzalo Torrente Ballester. Crítica de "La cornada", Teatro español 1959-1960, F.C. Sainz de Robles, editor (Madrid: Aguilar, 1961), p. 163.

⁴⁸ Alfonso Sastre, "Le théâtre espagnol contemporain", Preuves, 11 #123 (1961), p. 28.

obras del dramaturgo. Su obra taurina trata de la pérdida, la enajenación, de la libertad por un joven torero. Observa Domingo Pérez Minik que "La enajenación es de tal forma totalitaria en nuestro tiempo que la criatura ya perdió toda la libertad y no tiene fuerzas para suicidarse. El mito lo invadió todo, desposeyó a la persona de toda fuerza subversiva, le arrebató toda voluntad de compromiso..."⁴⁹

La cornada es una obra escrita por el dramaturgo en el otoño de 1959; fue estrenada en un montaje experimental el 14 de enero de 1960 en Madrid, aunque sin mucho éxito en lo que al público se refiere. Pérez Minik opina que "si Alfonso Sastre la hubiera vestido con alguna máscara convencional, tópica o romántica, otro hubiese sido el resultado de la representación. El 'formalismo' tan enraizado del español, al menos de nuestra burguesía, no se aviene así como estos modos desnudos de existir".⁵⁰ Realizó Juan Bardem la versión filmada de la obra: A las cinco de la tarde.⁵¹ Título de la película que corresponde, como es claro, de unos versos de la primera parte del "Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía" de García Lorca.

A las cinco de la tarde
 Eran las cinco en punto de la tarde.
 Un niño trajo la blanca sábana
 a las cinco de la tarde.
 Una espueta de cal ya prevenida
 a las cinco de la tarde.
 Lo demás era muerte y solo muerte
 a las cinco de la tarde.⁵²

⁴⁹Domingo Pérez Minik, "Se trata de Alfonso Sastre, dramaturgo melancólico de la revolución", Teatro de Alfonso Sastre, p. 28.

⁵⁰Pérez Minik, "Se trata de Alfonso Sastre, dramaturgo melancólico de la revolución", p. 29.

⁵¹Chantraine de Van Praag, p. 118.

⁵²García Lorca, p. 537.

Dijo Sastre en una entrevista que concedió en 1960 que en la película la "línea argumental de La cornada ha experimentado importantes cambios, pero conserva el conflicto esencial entre el apoderado y el torero hechura suya y la rivalidad entre el apoderado y la esposa del torero. El personaje que en mi drama se marcha al final por el patio de butacas, aquel torero hundido que había sido la víctima anterior del apoderado, adquiere mucho relieve en la película".⁵³ En 1964, la obra se presentó por la televisión cubana, y también en Alemania y en Italia.

El argumento del drama, tanto como de la película, está basado en la relación que existe entre José Alba, matador, y Marcos, su apoderado. El matador debe su fama, su puesto, al apoderado. Él lo ha formado; lo ha hecho. El apoderado, a su vez, depende del matador para poder vivir. Marcos no puede aguantar que nadie, ni su esposa, esté dentro de la vida de José. Gabriela, la esposa de éste, le dice que "Marcos no puede ni pensar que alguien participe de algún modo en tu vida". (OC, p. 917) Sastre mismo compara la relación entre matador y apoderado con el mito Cronos-Saturno, y con la que hay entre Pozzo y Lucky en la obra de Samuel Beckett Waiting for Godot. De esta última, Sastre se ha preguntado, en un artículo para Primer acto escrito en 1957, "¿qué es la relación Pozzo-Lucky sino una situación antropofágica?"⁵⁴

Si se sigue el mito Cronos-Saturno, en que la sobrevivencia de alguien depende de la devoración de sus creaciones, a Marcos le cae el papel del devorador, y a José Alba el papel del devorado. Para José, al parecer, no hay manera de escapar. Le quieren poseer tanto Gabriela, como Marcos, cada uno por motivos distintos. No -

⁵³Rafael Vázquez Zamora, "Alfonso Sastre no acepta el 'posibilismo'", Insula 15 #164-165 (1960), p. 27.

⁵⁴Alfonso Sastre, "Siete notas sobre 'Esperando a Godot'", Primer acto 1 (abril 1957), 49.

hay salida para José. Como señala Ruiz Ramón, si renuncia a Marcos, está aniquilándose a sí mismo como héroe, como figura pública; si renuncia a su mujer, está rechazándose a sí mismo como individuo, como ser humano.⁵⁵ Como Edipo, como Manfred, José Alba tiene que morir. No puede escapar de su destino. Él necesita a Gabriela como a Marcos para vivir, pero no puede tener a los dos; de la misma manera que el héroe de Conversación en la catedral no puede vivir ni en un mundo, ni en otro. ¿Qué se puede hacer? En José, Sastre ha creado un protagonista "intenso en su soledad",⁵⁶ dentro de lo que Chantraine de Van Praag ha llamado un "auténtico drama de la angustia, de esa angustia ante la muerte que es un rasgo permanente de las criaturas de Sastre, como el sacrificio humano es un constante de su teatro".⁵⁷

En otro nivel, se puede ver el drama como una historia de la explotación de un ser humano por otro. Anderson ha dicho que La cornada recuerda el todavía inédito drama épico de Sastre, escrito en 1965, El banquete,⁵⁸ Sastre mismo dice que este último "tiene algún parentesco temático con La cornada; si allá se trata de los toros, aquí del cine. En una denuncia, entre jovial y patética, de la trata cinematográfica en sus más bajos niveles morales".⁵⁹ No hay necesidad de buscar lejos para encontrar otras -

⁵⁵Ruiz Ramón, p. 446.

⁵⁶Villegas, "Alfonso Sastre y la modernización del teatro español", p. 39.

⁵⁷Chantraine de Van Praag, p. 119.

⁵⁸Farris Anderson, "The New Theatre of Alfonso Sastre", Hispania 55 #4 (1972), p. 841.

⁵⁹Sastre, "Algunas noticias que da el autor de este teatro", p. 9.

obras literarias que tratan temas semejantes.

Estructuralmente, La cornada está dividida en dos actos, un prólogo y un epílogo. Dentro de la obra, se puede decir, hay tres zonas temporales: los dos actos, en el centro de la obra, tienen lugar en el presente; el prólogo y el epílogo tienen lugar en un futuro. En efecto, el prólogo con que comienza la obra tiene lugar en el futuro (relativo al "presente" de los dos actos que siguen) en la enfermería de la plaza de toros, durante la corrida en la cual perderá su vida José Alba. El prólogo sirve para informar al público acerca del torero, y de la hazaña que éste intentará llevar a cabo aquel día en la plaza. Muy importante es también la presentación en este momento del apoderado. Antes de levantarse el telón en el primer acto, el espectador sabe algo acerca de Marcos. Al estrenar la obra, el prólogo pareció caer en un vacío, una cosa que asombró al director, Adolfo Marsillach. El prólogo era, para él, "lo mejor de toda la obra. Un prólogo en el que... [quiso] crear un clima parecido al de las direcciones de Ingmar Bergman".⁶⁰ Los dos actos toman la forma de un "flashback" hasta el tiempo inmediatamente antes de la corrida, en la "suite" del torero. El epílogo que sigue a los dos actos tiene lugar después de los sucesos de la tarde de la corrida.

Dentro del montaje de la obra, el dramaturgo utiliza dos técnicas que merecen mencionarse. En el estreno de la obra, Sastre empleó la música concreta de Cristóbal Halffter. Un toque muy antiguo, y a la vez muy al día. Halffter trató de crear para la obra "un tipo de música que se encontrase entre la música y el sonido puro. Esta música tiene la función de situar al espectador tanto

⁶⁰ Adolfo Marsillach, "Cuadernos de dirección de 'La cornada'", Primer acto, 12 (enero-febrero 1960), 21.

anímica como realmente ante la situación dramática que la obra presenta".⁶¹ Afirma Marsillach, lo mismo que Halffter, que era la primera vez que se utilizaba la llamada música concreta en España en el montaje de una obra.⁶² En La cornada, como en En la red, Sastre emplea como parte de la escenografía un ascensor. En la última pieza el espectador nada más oye el sonido del ascensor cómo sube y baja; éste sirve para contribuir a la atmósfera de tensión que ha creado el autor. Los protagonistas de En la red temen ser descubiertos por la policía, cuya llegada les puede ser anunciada por el ascensor en cualquier momento. En La cornada, el espectador, además de escuchar, observa, por medio de luces y puertas mecánicas, cómo el ascensor lleva a los diversos protagonistas al escenario.

Los demás dramas de contenido social de Alfonso Sastre (El cubo de la basura; El pan de todos; Tierra roja; Muerte en el barrio; y Oficio de tinieblas), los cuales escribió entre 1951 y 1962, no están incluidos cronológicamente con los dramas sociales tratados anteriormente porque no caen dentro de las obras más conocidas y más respetadas del autor.⁶³ El primero que se considera aquí es Cubo de la basura, una de sus primeras obras dramáticas. Sastre la escribió durante los años 1950-1951, pero no la publicó hasta 1965, en París, en la edición de Tres dramas españoles, que además de la obra mencionada también contiene La cornada y Por la noche (ésta última aparece en sus Obras completas con el nombre de Oficio de tinieblas). Probablemente Cubo sólo ha sido montado una vez, en la Universidad Obrera de Ginebra en 1966. (OC, p. 110).

⁶¹Marsillach, p. 26.

⁶²Marsillach, p. 20.

⁶³Anderson, "The New Theatre of Alfonso Sastre", p. 847.

Cubo tiene lugar en un suburbio madrileño. Un suburbio que podría ser el mismo que se encuentra en Muerte en el barrio, en La historia de una escalera de Buero Vallejo, y en La casita de Lauro Olmo: un barrio obrero donde muchas veces no hay ni las probabilidades ni las verdaderas esperanzas de cambio. Dentro de la obra el autor desarrolla dos argumentos a un tiempo. Lo que se puede llamar el argumento principal tiene que ver con la amistad, noviazgo, entre Germán y Julia. Ésta rompe con Germán para irse del barrio con Pablo, quien la abandona cuando ella se enferma. Al enterarse Germán de los hechos, cuando Julia vuelve a la casa de sus padres, se siente responsable de vengar el agravio de Pablo: lo mata. El argumento secundario trata de la actividad revolucionaria: los preparativos entre los del vecindario para una huelga que piensan efectuar.

Sirve el argumento secundario, más bien, como un fondo sobre el cual está representada la historia Germán-Julia. Sastre explica que dentro de la acción del drama "dos órdenes quedan comprometidos...el orden personal y el orden social. El autor del crimen (i.e., Germán) no es más que un anarquista, producido por nuestro tiempo, indiferente a los movimientos colectivos, increíble de la justicia social...un hombre que cree que uno tiene que tomarse la justicia por su mano...El orden social funciona por su cuenta, al margen de la tragedia personal a que asistimos: ahí está el trágico desnivel de las clases y la dialéctica de la lucha". (CC, p. 109)

"Soy un hombre" dice Germán, y cree que eso quiere decir que tiene la responsabilidad de matar a Pablo por su delito contra Julia. Se puede creer que en lugar de desear quitar de la sociedad a alguien que ha cometido un delito en contra de ella, Germán realmente está actuando por motivos personales. Posiblemente, en lugar de mostrarse como un ser responsable, Germán va al otro extremo.

A pesar de lo que Sastre quiere hacer en la obra, no es una de sus más grandes piezas de teatro. Como su mismo autor afirma: "es una obra de invención ingenua y, en el plano social político, muy convencional; pero valga como testimonio de una inquietud desamparada en aquellas horas de duro aprendizaje".⁶⁴

Entre las obras dramáticas contemporáneas que jugaron un papel importante en el desarrollo de la dramaturgia mundial de hoy están las de Brecht, Camus, y Sartre. Al parecer, todos los mencionados dramaturgos han influido de alguna manera en Sastre. La obra revolucionaria El pan de todos, escrita entre 1952 y 1953, trata, según el dramaturgo, de una versión humanizada de la historia griega de Crestes.⁶⁵ En los años cuarenta Sartre escribió también a su vez una versión del mito de Creste que se llama Les Mouches. Excepto en la parte que Sastre presenta dentro de la estructura de su obra: la historia de un joven, responsable por la muerte de su madre y que después es atormentado por lo que ha hecho, tanto por su conciencia como por su tía Paula, semejante a la que aparece en la obra de Sartre en que hay un joven que mata a su madre y se ve atormentado por su acto, el drama del español y del francés no se parecen.⁶⁶

En el argumento del drama se desarrolla la historia del joven revolucionario idealista David Harko, colocado por sus esfuer-

⁶⁴ Alfonso Sastre, Tres dramas españoles (Paris: Colección Ebro, 1965), p. 10.

⁶⁵ Alfonso Sastre, "La realidad y el deseo", Nota del autor en El pan de todos (Madrid: Escelicer, 1967), páginas de la nota sin números

⁶⁶ José María de Quinto examina la relación entre el mito de Crestes y la obra sastreana en La tragedia y el hombre (Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1962), 131-136.

zos en la vanguardia del movimiento revolucionario. Su madre, que hace mucho tiempo ha dejado de creer en la eficacia de la revolución, espera abandonar el país junto con su familia, así traiciona la causa al aceptar dinero "sucio" de un funcionario, que tomando ventaja del cargo, obtiene dinero en mala forma.⁶⁷ David propone dirigir una purga para desarraigar del país toda corrupción: a todos los que no son puros. David es un hombre genuinamente puro, limpio; según él, hay que castigar a todos los culpables, quienquiera que sea.

Villegas ve como tema central del drama el "servir a la comunidad con la máxima entrega del propio ser y de lo que más se quiere".⁶⁸ Comprometerse. Es un ideal lo que intenta seguir David, hasta entregar "lo que más quiere". Finalmente él falla porque no puede vivir jamás consigo mismo, pensando en el precio que pagó para permanecer fiel a sus ideales; a la comunidad. Comparando esta obra con otra, de Sartre, se encuentra cierta semejanza en la actitud de Hugo, personaje de Les Mains sales y David. Este, como aquél, es un ser limpio con ideales casi inflexibles, y tiene dificultades en comprender que haya alguien que posea los mismos ideales con menos convicción, con menos fe en la inmutabilidad de ellos. En cierto modo, David, al igual que Hugo, vive en un mundo de negros y blancos que no admite la presencia del color gris. Cuando tiene que elegir entre sus ideales (junto con ellos el sacrificio de su madre) y la libertad, sin castigo, de ella (un ser culpable, y en cierta manera no puro), tiene que decidir a favor de lo primero. De todos sus dramas revolucionarios Sastre ha dicho que dentro de

⁶⁷ Como lo hizo uno de los protagonistas castigados de Escuadra.

⁶⁸ Villegas, "Alfonso Sastre y la modernización del teatro español", p. 36.

ellos queda claro que "si toda Revolución es un hecho trágico, todo orden social injusto es una tragedia sorda inaceptable. Trató de poner al espectador el dilema de elegir entre las dos tragedias. Parece evidente, en efecto, que la tragedia sorda del orden social injusto sólo puede ser destruída por la tragedia revolucionaria. La esperanza está en el desenlace feliz de esta tragedia que es, o debe ser, aguda y abierta, frente a la otra, sorda, crónica, cerrada".⁶⁹ David ha elegido la tragedia revolucionaria, a cualquier precio. Cumple con lo que cree es su responsabilidad con la sociedad; pero finalmente no puede vivir con sus sentimientos de culpabilidad por la muerte de su madre. Como en el caso de José Alba, para David no hay salida aparente.

A pesar de que se parece en alguna manera a la historia de Orestes, y a que un crítico que cita a Sastre y a sus comentarios en Drama y sociedad cree que tiene su origen en un artículo aparecido en Pravda, acerca de un joven ruso que entregó a su madre por robar trigo del gobierno,⁷⁰ Anderson afirma que el autor reconoce su origen en una lectura de un poema del ruso Pronia Kobilin.⁷¹ Sastre mismo opina que el joven que así entregó a su madre "sólo alcanza categoría de personaje trágico si para denunciar a su madre tuvo que retorcerse el corazón, porque sólo entonces tiene grandeza humana".⁷² Si no, continúa Sastre, el joven es un monstruo. Siguiendo este criterio, David sería una figura trágica para Sastre, como lo es Willy Loman para Arthur Miller.

⁶⁹ Alfonso Sastre, "El teatro de Alfonso Sastre visto por Alfonso Sastre", Primer acto 5 (noviembre-diciembre 1957), p. 7.

⁷⁰ Decoster, p. 127.

⁷¹ Anderson, Alfonso Sastre, p. 153.

⁷² Alfonso Sastre, Drama y sociedad (Madrid: Taurus, 1956), p. 120.

La obra contiene un prólogo, cuatro cuadros, y un epílogo. El breve prólogo del drama se parece al de Unario 235. Como en éste, también aparece un orador que habla a una asamblea. En Uranio, el prólogo es totalmente un monólogo, mientras que en El pan de todos, además del orador, David Harko, interviene brevemente otros protagonistas. Los cuadros y el epílogo siguen un orden cronológico; dentro de la obra no se encuentra ningún efecto especial de escenografía. En el final del epílogo María, la esposa del protagonista principal, queda sola en el círculo de luz junto con el cuerpo de su marido. Suavemente se apaga el proyector.

Si es cierto que hay algo del mito de Crestes en El pan de todos, se puede decir con más certeza aún que el mito de Fuenteovejuna de Lope de Vega aparece en otra obra revolucionaria sacstriana, Tierra roja.⁷³ Sastre reconoce que hoy día el dramaturgo puede expresar "sus actuales inquietudes y angustias" (OC, p. 347) a través de los mitos clásicos. "Tales mitos han evidenciado su gran potencialidad para servir de testimonio a épicas distintas de aquella en que fueron creados y elaborados". (OC, p. 347) Tierra roja, escrito por Sastre en 1954, es un drama de libertad social. En la conocida obra del Siglo de Oro Español, un pueblo se opone al Comendador Fernán Gómez de Guzmán, por la opresión que sobre aquél ejerce. En el drama de Sastre del siglo veinte, los mineros oprimidos toman el papel del pueblo, y el papel del Comendador está representado por "La Compañía", i.e., los extranjeros dueños de la mina. En la comedia de Lope de Vega, es la joven Laurencia la que anima al pueblo para que tome armas en contra del tirano. "Liebres cobardes

⁷³Lo cual también se encuentra, según dice Ruiz Ramón, en Los hijos de la piedra de Miguel Hernández.

nacisteis; bárbaros sois, no españoles".⁷⁴ Sastre también pone a una mujer en este papel. Pablo reunía a los mineros en la casa del señor Pedro, pero es el grito de Mujer por lo que comienza la lucha contra "La Compañía". "¿Qué esperabais? ¿Es éste un pueblo de hombres? ¿Tiene que correr mucha sangre!" (OC, p. 383) En cada una de las obras, la protagonista (Laurencia-Mujer) desconfía del valor de los hombres de su pueblo. El cuadro de Tierra roja que más paraleliza con Fuente Ovejuna es el quinto, en que los hombres del pueblo son examinados por la policía. En la comedia de Lope cuando las autoridades les preguntan a los del pueblo: "¿Quién mató al comendador?" Contestan ellos "Fuente Ovejuna lo hizo",⁷⁵ o sea, todo el pueblo actuó como una persona. En el drama de Sastre, cuando pregunta el Capitán "¿Quién mató al inspector?" la respuesta es "¡Entre todos!" (OC, p. 395) Como se sabe, el pueblo de Fuente Ovejuna se libera al final de la obra, pero en el caso de los de Tierra roja, los mineros, no lo logran. Cuando persisten en decir que entre todos se rebelaron, y que no hay uno más culpable que los otros, no hay posibilidad de suspender el castigo. Dice el Capitán: "Han sido todos. Pues bien: ¡todos van a ser castigados! Que salgan dos secciones del cuartelillo y ametrallen al pueblo. ¡Que lo pasen a sangre y fuego!" (OC, p. 397)

Al parecer, la acción de los mineros en contra de "La Compañía" no repercute en la mejoría de las condiciones en que trabajan. La segunda escena del epílogo parece casi una repetición de lo que pasa al principio del drama: cuando ya está listo para irse de las minas, al jubilarse, un viejo que tiene mucho tiempo trabajando en ellas, llega un joven que quiere protestar por lo injusto de echar

⁷⁴ Lope de Vega, Fuente Ovejuna; Peribáñez y el comendador de Ocaña; El mejor alcalde, el rey; El caballero de Olmedo. Editor J.L. Lope Blanch. 6a. edición. (México, D.F., Editorial Porrúa, S.A., 1970), p. 39.

⁷⁵ Lope de Vega, p. 45.

fuera al minero como a cualquier perro. De cierta manera, la estructura de Tierra roja es como un círculo: los mineros hicieron el esfuerzo, pero no ganaron mucho; un compañero más tiene que irse. Llega otro más joven que otra vez intentará luchar por el mejoramiento de las condiciones de los mineros. El autor cierra la obra con un poco de esperanza. El joven que llega le dice a Pablo que si otra vez pasa lo que había sucedido, ahora no estarían solos los mineros: "...llegaría la noticia a los campos y los campesinos morarían hacia aquí, y los estudiantes saldrían a las calles, a pedir justicia, frente a la Policía...y mucha gente que hoy está tranquila y satisfecha se pondría pálida de miedo..." (OC, p.408)

El "héroe" de la obra tiene algo en común con Tell, tanto como David Harko. Los tres protagonistas de Alfonso Bastre tienen los ojos tristes, quizás por lo que han visto. La madre de David le ha dicho a la esposa de éste, que hasta cuando era niño no era como los demás. "Tenía los ojos tristes". (OC, p. 236) También Pablo. Mientras todos están esperando la llegada de alguien de "La compañía", uno de sus compañeros le dice a Pablo que tiene "los ojos tristes. A pesar de que te sonrías...Los ojos tristes..." (OC, p.373)

Guillermo Tell y Tierra roja se parecen aún en otro aspecto. El Sargento opina que los de "La Compañía" "son unos cerdos". (OC, p.382) y el Capataz de Guillermo Tell que está construyendo la cárcel comenta acerca del Gobernador: "En secreto te lo digo: [es] un canalla, un borracho, un hombre sin entrañas, la ruina del país". (OC, p. 601) Ninguno de los dos se permite el lujo de pensar. Al Sargento lo que hace "No me parece bien ni mal. Yo obedezco". (OC, p. 382) Y el Capataz se considera un técnico, nada más. (OC, p. 601)

A él no le importa que lo que construyen sea escuela, cárcel u hospital. Los dos actúan, pero ni pueden pensar ni aceptar la responsabilidad de sus acciones.

Tierra roja tiene cinco cuadros, y un epílogo que contiene dos escenas. La obra sigue un tiempo cronológico, que comienza con la llegada a las minas de Pablo, y termina muchos años después cuando está dispuesto a irse. Menos una escena en un "bar", y otra en la cárcel, todo el drama tiene lugar en la casa del señor Pedro, después de Pablo, y sus alrededores.

Anthony M. Pasquiarello dice que Muerte en el barrio, escrito por Sastre en 1955, también contiene el poder colectivo de Fuente Ovejuna.⁷⁶ Se puede decir que lo tiene y que en este drama se encuentra representado un pueblo que reacciona en la misma forma colectiva cuando le hace frente a un problema: todos actúan juntos, de igual manera, para resolverlo. Un niño es atropellado por un coche y por la falta de atenciones médicas en la clínica, por la ausencia del doctor, muere. En realidad no se puede culpar a una sola persona por la muerte del niño, pero el pueblo ve como el culpable al doctor Sanjo, por no haber estado en su puesto de guardia en el hospital cuando ocurrió la desgracia. Sin hacer caso a la presencia del doctor, o la ausencia de él, es probable que en cualquier caso hubiera muerto el niño. Como por destino, toda la gente, incluso el doctor, se reúnen en el "bar" de Pablo la cálida tarde después del entierro del pequeño. Sin que sepan qué está pasando, todos actúan como cómplices de Arturo, padre del niño, al matar al médico.

⁷⁶ Anthony M. Pasquiarello. "Alfonso Sastre: Dramatist With a Mission", en Escuadra hacia la muerte de Alfonso Sastre, Anthony M. Pasquiarello, editor. (New York: Meridith Publishing Company, 1967), p. 7.

En esta pieza, como en otras obras de Sastre, intervienen los temas de responsabilidad y de culpabilidad. Dentro de la obra se ve que hay muchas personas que de alguna manera tienen que ver con la muerte del niño, incluso su propio padre, pero finalmente la gente culpa al doctor por haberse ausentado de su puesto. El doctor pide que le disculpen, "Yo no quería dedicarme a la clínica...Quería investigar...,pero necesitaba dinero..., vivir...Me vi metido en el hospital. Empecé a beber". (OC, p.581) ¿Quién es el que tiene la responsabilidad? ¿La sociedad? ¿Y quién forma la sociedad, la comunidad, si no son los individuos?

Sobre el propósito de la obra, el mismo Sastre ha expresado sus deseos de que el drama "ayudara a despertar una nueva conciencia en la relación cotidiana del médico y el enfermo, sobre todo en el campo de la Medicina social. El autor quisiera llamar la atención sobre estas cosas (i.e., las condiciones que existen, etc.)". (OC, pp.529-530) El cuarto cuadro parece tener menos que ver con el grueso del drama, que con este propósito del dramaturgo.

En cuanto a la estructura de la obra, para Villegas "El procedimiento es semejante al usado por Jean-Paul Sartre en Les mains sales".⁷⁷ La pieza consta de un prólogo, cinco cuadros, y un epílogo. La obra comienza en el presente con el prólogo, hay un "flashback" que incluye los cinco cuadros, y termina de nuevo en el presente; el drama es una conversación larga entre Pedro, dueño del "bar", y el Comisario, sobre el asesinato del doctor en el "bar" del primero. Su conversación tiene

⁷⁷Villegas, "Alfonso Sastre y la modernización del teatro español",

lugar durante el prólogo, tanto como durante el epílogo. Se supone que en los cinco cuadros el espectador ve una versión actuada de la historia que le cuenta Pedro al Comisario. Según se sabe, la obra está todavía sin estrenar.

El último drama sastriano que se puede clasificar dentro de lo que su autor llama realismo profundizado⁷⁸ es Oficio de tinieblas. Obra escrita entre 1960 y 1962, la cual se publicó por primera vez en 1965 bajo el título Por la noche en la colección Tres dramas españoles. Con su título definitivo, Oficio de tinieblas, se estrenó la obra en febrero de 1967, la primera obra nueva de Sastre que se había presentado en un teatro profesional español desde 1961. Colocar la obra dentro de las del realismo profundizado es, más bien, adherirla a la clasificación de Anderson, puesto que para Ruiz Ramón Oficio es "del ciclo de teatro...del realismo testimonial [y le] parece una obra menor de Sastre, que nada importante añade a su dramaturgia".⁷⁹

⁷⁸En una nota que acompaña Oficio de tinieblas en sus Obras completas I, Sastre dice "...yo entiendo el 'realismo' en un nivel superior al de la pura fidelidad pormenorizada. El teatro -viene a decir Sartre- tiene que ver con la verdad más que con la realidad, lo cual me parece válido en el caso de que se entiende la realidad, a los efectos de su representación, como una simple notación de sucesos. Así...la fidelidad a la sucesión cronológica, 'real' de los sucesos entre los que no existe ninguna conexión...autoriza sobradamente la disposición a que me refiero. Desde el punto de vista de un 'realismo profundo', es negable, en cualquier caso, la fidelidad o lo trivial, a lo significativo". (CC, pp. 946-47)

⁷⁹Ruiz Ramón, p. 536.

A diferencia de algunos otros dramas suyos, en Oficio Suyo presenta un medio burgués, en donde aparecen personas que, por lo menos dentro de la obra,⁶⁰ no se ven envueltas en los grandes problemas socio-económicos de nuestra época. La mayor parte de los personajes del drama son del mismo nivel social que los de El cuervo. Como en ésta, el lugar de Oficio es un chalé; esta vez, en lugar de la Nochevieja, es Jueves Santo, un día muy significativo dentro del desarrollo de la obra. El drama estructurado en una forma que podríamos llamar correlativa, trata de seis personajes que pasan juntos, en un chalé del puerto de Navacerrada, unas cuantas horas de un Jueves Santo. Todos han pasado la noche anterior embriagándose en varios clubes en las afueras de Madrid, y les ha sucedido una desgracia: una prostituta que les acompañaba ha muerto a manos de uno de ellos. Los compañeros del joven Miguel, quieren echarle la culpa a él para no comprometer a otro quien es refugiado. Por haber estado muy ebrio, Miguel no alcanza a recordar bien los sucesos de su desvelada, y acepta todo lo que le cuentan los otros como la verdad. Porque le creen crédulo, y dispuesto a aceptar cualquier solución fácil para resolver su problema, les da un gran disgusto cuando les dice que en lugar de huir del país como quieren ha decidido entregarse. Tal acto serviría para implicarles a todos, y seguramente se descubriría la inocencia de Miguel. La obra termina cuando éste se entera de que no es culpable de la muerte de la joven; él es asesinado por Vanel, al enojarse éste cuando se da cuenta de que él ha telefoneado a las

⁶⁰ Se sabe que Vanel, por ejemplo, es un "pied noir", recién llegado de Argelia.

autoridades. "No se debe hacer eso entre amigos, ¿hien?" (100, p. 1004), le regaña. A pesar de que intervienen en Oficio los que se llaman "pied noir", y como resultado del drama el espectador se da cuenta de ellos y de lo que sucede en Argelia, la trama principal de la pieza es el intento, por parte de sus pérfidos amigos, de sacrificar a Miguel, de engañarlo alevosamente.

El título que Sastre ha puesto definitivamente a su obra⁸¹ viene de una parte de la liturgia católica romana para la Semana Santa. Nada tiene que ver con la misa, sino que consta del oficio especial tradicionalmente establecido⁸² para los tres últimos días de la Semana Mayor. Se le diferencia del oficio de lo demás del año porque sigue una forma más antigua; el sentir además, es de tristeza. Es el servicio, el cual por tradición, se llama el "tenebrae". El Jueves de Semana Santa, desde siglos, es el día en el cual la mayoría de los cristianos recuerdan la última cena, y además la traición a Jesucristo por uno de sus propios apóstoles. El día siguiente, el Viernes Santo, se conmemora su sufrimiento, el cual termina con su muerte sobre una cruz. Desde el punto de vista literario, hoy día se reconoce que se puede tomar la Biblia como una obra maestra literaria, y también como la fuente espiritual del cristianismo; la Biblia es uno de los orígenes del mito de un ser puro e inocente traiciona

⁸¹ El drama ha llevado los siguientes títulos: Alcohol; La resaca; Oficio de tinieblas; Por la noche; y finalmente, cuando se estrenó, Oficio de tinieblas, el que consta en la autorización de la Censura.

⁸² Durante la década de los sesentas el oficio oficial dentro de la iglesia católica ha experimentado algunas reformas.

do, que tiene que cumplir con su papel de víctima al ser sacrificado para el bien de los demás, para el bienestar de otros. Este mito forma parte íntegra de la literatura universal, incluso de la novela indígena mexicana de Rosario Castellanos, Oficio de tinieblas.⁸³ (México, D.F.: Joaquín Mortiz, S.A., 1962) Al parecer, a propósito o no, el mito está presente también en la pieza de Sastre, cosa que poco extraña, puesto que dentro de sus obras originales ha empleado por lo menos dos mitos clásicos, el de Crotos-Saturno, y el de Orestes; y dos mitos "modernos", el de Guillermo Tell, tanto como el de Fuenteovejuna; y ni hablar de los mitos bíblicos de El circulito de tiza y Sangre de Dios. El autor mismo no señala el posible uso del mito dentro de la obra, y simplemente dice que el drama es "el análisis de un suceso sangriento -la muerte de una prostituta en un 'club' de las afueras de Madrid- en el ambiente de la 'dulce vida' de un grupo confuso de exilados políticos y sus amigos españoles".⁸⁴

Si se acepta la posibilidad del mito en Oficio, Miguel es la víctima. Mucho antes de que realmente conozca su verdadera inocencia, y la tracción de sus compañeros, recuerda una obra sastriana en que intervino. "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. En la vida se han vuelto las tornas". (OC, p. 987) Le ca-

⁸³Sastre reconoce que existe una novela con el mismo título que su pieza (OC, p. 945), pero no indica si es la de Castellanos o alguna otra.

⁸⁴Sastre, "Algunas noticias que da el autor de este teatro", 8.

be bien su papel de víctima, porque, distinto a los otros, parece un ser puro e inocente. Puede repetir lo que dice el salmista: "El enemigo busca la muerte, ya me ha echado por tierra, me ha precipitado entre las sombras como muerto". (Salmo 143 [142]: 3).

Si Miguel es la víctima, es Arturo, quien ha sido como un padre para Miguel, el que lo traiciona: Arturo, más que nadie en la obra, tiene el papel de un Judas-Pedro. Aquél le dice a Miguel: "He sido malo contigo...¿Sabes que te he vendido por unas perras? Me las hubiera bebido en poco tiempo con objeto de olvidar cómo las había ganado..." (OC, p. 999) Vendió a su amigo por unas cuantas piezas de plata. Finalmente, Miguel no muere como víctima sacrificada como resultado de la conspiración contra él, sino muere como se sabe, a manos de Vanel. Al final de la obra, de nuevo la atención se concentra en Arturo, esta vez con una característica del apóstol Pedro: se arrepiente de su traición. Pedro, después de haber negado tres veces a Jesús salió "afuera [y] lloró amargamente". (Lucas 22:62) Después de que muere Miguel, se descubre a Arturo junto al cuerpo, "casi confundido con él, en las tinieblas, empieza a girar despacio la carraca...Y solloza, y el ruido de la carraca se va acelerando hasta hacerse frenético y le hacen eco las carracas del oficio de tinieblas - y Arturo está llorando convulsivamente. Cae el telón!" (OC, p. 1006)

Teatro épico.

Al comenzar este estudio general sobre las obras dramáticas de Alfonso Sastre, se propuso una clasificación subjetiva que se ha seguido a lo largo de este estudio; la última parte

dentro de esta clasificación se refiere al "teatro épico, a la manera de Bertolt Brecht". Antes de examinar las obras que caben dentro de esta parte, merece la pena que, brevemente, se hagan algunas aclaraciones sobre el título que se le da. La autoridad reconocida del crítico Farris Anderson³⁵ nos permite emplear, dentro de este estudio, el término "teatro épico" para denominar a las obras teatrales más recientes de Sastre. Anderson reconoce que puede ser dudoso emplear "teatro épico" para describir la nueva corriente dentro de la dramática de Sastre. Al mismo tiempo, justifica el uso del término al notar que no logra encontrar otro que mejor la describa; en esencia, la palabra "épica" describe acertadamente las obras nuevas del autor así como su relación con la dramaturgia del siglo veinte.³⁶

En cuanto a la expresión "a la manera de Bertolt Brecht", se usa el término "de Bertolt Brecht" por la relación que este teatro de Sastre tiene (en forma de aceptación o rechazo) con el de Brecht. Así, no debe confundirse el término "épico" en su sentido contemporáneo, con el sentido que puede tener en otro contexto u otra época. Explica Sastre que relativo al teatro épico, "El término 'épico' no hace, de momento, ninguna referencia a lo 'heróico' ni a lo 'colectivo' ni al 'verso', así, pues,

³⁵ Además de elaborar una disertación de doctorado sobre Anatomía del realismo de Sastre, y las influencias de Sartre y Brecht sobre éste, Anderson es el autor de un libro sobre el dramaturgo, y también de varios estudios. En 1964 fue a España como "Fulbright Scholar", y entonces conoció al escritor.

³⁶ Anderson, Alfonso Sastre, 156.

al decir teatro épico no se quiere significar un 'teatro heródico', que se opusiera a un teatro 'de la vida cotidiana'; ni un teatro 'colectivo' que se opusiera a un teatro 'intimista'; ni un teatro en verso que se opusiera a un teatro en prosa, ni mucho menos, un teatro en verso 'épico' que se opusiera a un teatro en verso 'lírico'.³⁷ Es necesario que se comprenda que aunque se utiliza aquí el nombre de Brecht, y se reconoce su teatro épico como la fuente del de Sastre, éste, sin embargo, no está de acuerdo con todo lo de Brecht, ni mucho menos; Sastre, además, intenta ir mucho más allá, con su teatro épico, que el dramaturgo alemán.³⁸ Brecht vió teatro épico como una liquidación del desarrollo del drama, mientras que Sastre lo ve "como un momento lúcido" dentro de su desarrollo.³⁹

Si se habla de teatro épico refiriéndose al teatro de Sastre, es necesario citar una obra a la que se puede definir como precursora de las obras épicas: Asalto nocturno, además de las cuatro piezas que constituyen plenamente su teatro épico hasta la fecha, o sea, El banquete; La taberna fantástica; Crónicas romanas; y La sangre y la ceniza: Diálogos de Miguel Servet, las

³⁷ Alfonso Sastre, "Del ensayo 'Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia'", Primer acto 61 (febrero 1965), 4.

³⁸ Anderson, Alfonso Sastre, 117.

³⁹ Sastre, "Del ensayo 'Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia'", 4.

cuales aún son inéditas en español,⁹⁰ y aunque Sastre, tanto como Anderson, estaban dispuestos a prestar copias al autor de este estudio, no fue posible que así se hiciera. Sastre sugirió que quizás se podría prescindir de ellas en este trabajo.⁹¹ Puesto que en el estudio sobre el teatro épico de Sastre, Anderson opina que el conocimiento de su nuevo teatro es muy importante si se espera realmente apreciar a Sastre como dramaturgo, y comprender el estado actual del teatro español,⁹² se cree necesario examinar la obra precursora de su teatro épico, Asalto nocturno, y lo que hay de épico dentro de ella. Para ello, se utiliza el esquema formulado por Anderson sobre las características básicas de este teatro. Desgraciadamente el examen no se extiende a los cuatro dramas épicos cuya obtención no se logró.

Asalto es un drama acerca de una investigación criminal, escrito por Sastre entre 1958 y 1959; hasta hoy, aún no se ha estrenado. El argumento trata de una historia de venganza que se desarrolla a través de varias generaciones de dos familias. La obra comienza en el presente, o sea en 1956, en Nueva York, y en diferentes e interpolados "flashbacks" que llegan hasta 1890,

⁹⁰ Salíó en 1967 una traducción al italiano de La sangre y la ceniza.

⁹¹ Carta personal de Alfonso Sastre. 30 de marzo de 1973.

⁹² Anderson, "The New Theatre of Alfonso Sastre", p. 840.

nos presenta el autor lo que ha sido el principio de una larga cadena de asesinatos que ocurren dentro de la obra. En 1890, Marga es raptada por Carlos, abuelo del profesor Graffi, cuyo asesinato ocurre en el primer cuadro. Para vengarlo, el hermano de Marga mata al hijo de Carlos, o sea el padre del profesor. El argumento desarrolla toda la cadena de venganzas, como se ha dicho, en una serie de "flashbacks". Durante el lapso de unos setenta años los miembros de dos familias sienten una necesidad de castigar a los culpables para preservar su honor familiar. Puesto que la familia Graffi está protegida por una gran organización, sus rivales no pueden escapar de su castigo. El culpable siempre es perseguido y atormentado. No sólo es cosa de matarlo, sino hacerlo sufrir. Cuando Ugo Basco contrata a Harry Müller para matar al profesor, le dice que "No se trata solo de que Marcelo Graffi muera. La muerte es solo un importante detalle...Es preciso que horas antes sienta la amenaza. ¡Que se dé cuenta de que va a morir! ¡Que le haga temblar el terror de lo que va a ocurrir! ¡Que se estremezca de pensar!" (OC, p. 753) Aquí se puede encontrar un tema de la obra: el del tormento del hombre moderno dentro de su mundo. Villegas afirma que un "aspecto del mundo contemporáneo constituye el núcleo de Asalto nocturno: la incertidumbre del vivir actual. En poéticas frases (el narrador) describe el vuelo de aviones supersónicos que cruzan los aires amorosamente repletos de bombas capaces de destruir la humanidad en décimas de segundo".⁹³

⁹³Villegas, "Alfonso Sastre y la modernización del teatro español", p. 37.

En el esquema que sobre la obra de Sastre expone Anderson en su estudio, enumera seis características del teatro épico sastriano: la libertad de la estructura; cierta peculiaridad en los elementos narrativos; una fusión de la realidad y de la fantasía; los efectos enervantes de sonido, de luz, además de los efectos visuales; una variedad o incongruencia de estilo; y la presentación de lo familiar de una manera extraña.⁹⁴ Naturalmente, puesto que Asalto es sólo el principio del teatro épico de Sastre, todas las características no están presentes en ella.

La idea de una estructura libre nos recuerda las direcciones que le da Julio Cortázar al lector de su novela Rayuela. "A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes [de leerlo]." ⁹⁵ El lector puede elegir leerlo de una manera convencional, o sea, cronológicamente, desde el principio hasta el final; o puede elegir un esquema que le propone el autor: un orden que no sea cronológico en cuanto a la secuencia de los capítulos. Hace unos años el público exigía un orden más bien cronológico en sus obras cinematográficas, teatrales, y literarias. Hoy día, aunque no todas

⁹⁴ Anderson, Alfonso Sastre, pp. 117-119, trad.

⁹⁵ Julio Cortázar, Rayuela, Duodécima edición (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970), tablero de dirección.

las obras de arte llegan al extremo de Rayuela, el público está más dispuesto a aceptar algo que asemeje al llamado "stream of consciousness". Asalto contiene unos siete cuadros que no pueden cambiarse de orden como lo hizo Cortázar con los capítulos de su novela; son en realidad pocos los cambios que en este sentido se podrían hacer con Asalto sin hacer daño a la integridad de la obra. La libertad de estructura es, tal vez, una característica épica que el dramaturgo desarrolla en sus dramas más recientes.

Al parecer, y hablando en forma general, la segunda característica de que habla Anderson, las peculiaridades que presenta el elemento narrativo, tiene sus orígenes algunas veces en los coros griegos presentes en obras de la antigüedad clásica. Un elemento de la narrativa épica, que Caestre utiliza en Asalto, está representado por un protagonista que actúa como un narrador y habla directamente con el público. El narrador en Asalto es el Inspector Stephen Orkin, quien interviene por primera vez en este papel desde su presentación ante el público, al final del segundo cuadro, hasta que termina la obra. "Como ya saben por lo que acaban de ver, me llamo Stephen Orkin y pertenezco de nuevo a la Policía de Nueva York..." (OC, p. 744) Orkin cuenta no sólo cosas que tienen que ver directamente con el argumento de Asalto, sino que logra colocar los cuadros dentro de su lugar y dentro de su época por medio de su monólogo ante el público. Este elemento narrativo se ve también al final de En la red, cuando por un breve instante Hanafi mira hacia el público, y le dirige la última palabra del drama.

La narrativa épica de Sastre tiene por lo menos dos particularidades más. Parte de la acción, o algo relacionado con ella puede expresarse en canto dentro de la obra; tal forma del elemento narrativo no se encuentra en Asalto, sino que Sastre la utiliza en Guillermo Tell cuando el ciego canta en la plaza. (OO, pp. 597-599; p. 602) Finalmente se tiene el empleo de títulos para los actos o cuadros, que se encuentra en dos dramas publicados de Sastre: en el mismo Asalto nocturno, donde el séptimo cuadro se llama "El testamento del profesor Graffi"; y en el drama En la red." Los elementos narrativos tienen la función de crear la perspectiva histórica peculiar del teatro épico, produciendo la ilusión de que los eventos del escenario ya han sucedido y son simplemente narrados, en contraste con la ilusión naturalista de eventos presentados ante el espectador. Además, dando a conocer por adelantado la acción que tendrá lugar, se reduce el peligro de un efecto hipnótico y de una atención estática por parte del espectador." (F. Anderson) 96

96 Anderson, Alfonso Sastre, p. 118, trad.

La tercera característica del teatro épico de Sastre es la fusión de la realidad y la fantasía para romper la gran distancia que puede existir entre los actores y el público. Esta puede manifestarse si el autor, por ejemplo, aparece como él mismo dentro de su propia obra; Sastre lo hace en Ana Lleiber. Otra forma de esta fusión se presenta cuando los actores dejan sus papeles, y se dirigen al público con sus propias personalidades. Los actores además pueden hacer comentarios dentro de la obra sobre la obra en que están actuando. Al parecer, Sastre no usa ningún elemento de este género en Asalto, a pesar de la conexión que esta obra tiene con su teatro épico.

Lo que Anderson describe como efectos enervantes de sonido, de luz, o de otros efectos visuales dentro de la representación de la obra, son empleados por Sastre sólo brevemente en Asalto. Esto sucede en el quinto cuadro cuando "...se apagan, súbitamente, todas las luces del teatro, entre un griterío infernal; entre voces, alaridos y llantos histéricos de mujeres. Se oye gritar, mientras empiezan a iluminarse tenuemente las figuras..." (CC, p. 770) Un dramaturgo emplea tales efectos para evitar que el público esté demasiado pasivo, relajado, frente a la obra.

La quinta característica épica, la de la variedad o incongruencia de estilo, puede presentar muchas formas. Esta tiene el propósito de minar la búsqueda del espectador por la unidad y la lógica dentro del espectáculo al que se le enfrenta.⁹⁶ En Asalto, Sastre parece utilizar varios elementos con

⁹⁶ Anderson, Alfonso Sastre, 118.

esta característica. En toda la obra usa lo que llama "música de ambiente". (OC, p. 725) Uno de los propósitos de la música aquí parece ser el mismo que tiene uno de los del narrador dentro de una obra épica: colocar al espectador dentro de la época del cuadro que sigue la música, o sea, la música es como una introducción al cuadro que sigue.

El uso de la pantalla cinematográfica en el cuadro cuarto también sirve para dar al drama variedad de estilo. "Baja una pantalla cinematográfica. Se hace la oscuridad absoluta. Se proyectan los últimos planos de 'Ladrón de bicicletas'" (OC, p. 756) Inmediatamente después asciende la pantalla, y se enciende la luz sobre la escena que sigue. Cuando Sastre escribió la obra, en los años cincuenta, tal vez era una cosa novedosa, pero en el presente no es una cosa fuera de lo común utilizar proyecciones de películas o de transparencias dentro de obras teatrales.

En cuanto a la incongruencia dentro de la obra, ésta se nota solamente en la persona del Inspector Orkin; y se nota algo de incongruencia solamente porque tiene algunas características que normalmente no espera uno encontrar en un inspector de la policía. De alguna manera, Orkin tiene la apariencia y el modo de ser incongruente que se halla en un protagonista como es el Hercule Poirot de la inglesa Agatha Christie; por ejemplo Orkin "Es un hombre de aspecto un poco extravagante. Se pensaría en un artista un poco bohemio más que en un severo inspector de policía. Lleva corbata de lazo

y viste con un agradable desaliño..." (OC, pp. 739-740) Y dentro de la obra sale aún más del estereotipo de un agente de la policía. Su ayudante le pregunta qué hará cuando termine la jornada. Orkin le contesta: "No he visto los últimos estrenos de Broadway. Iré a algún teatro". (OC, p. 743)

Con esas observaciones, hay que dejar de hablar de lo épico dentro de Asalto nocturno, puesto que, Sastre no parece presentar dentro de la obra lo familiar de una manera extraña, o sea, lo que es la última de las características épicas de la obra de Sastre que nombra Anderson.

De las otras obras épicas (inéditas) que no han sido examinadas en este estudio, por no haberse podido obtener (lo que se aclaró en otra parte de este trabajo), se sabe solamente lo que de ellas dicen el mismo Sastre y F. Anderson. Pérez Minik hace también alusión a dichas obras en su prólogo a las Obras Completas de Sastre.

III. Ensayo de análisis crítico sobre Guillermo Tell tiene los ojos tristes de Alfonso Sastre.

Introducción.

La obra Guillermo Tell tiene los ojos tristes de Sastre, como es bien sabido, tiene como su fuente de inspiración el muy conocido mito históric-literario de Guillermo Tell, el héroe legendario de Suiza del siglo catorce. Sólo utiliza Sastre la primera parte del mito de Tell dentro de su drama, y como se descubrirá más adelante, Sastre no es fiel al climax de la leyenda.

El dramaturgo divide su obra en siete cuadros, los cuales se supone tienen lugar en el pueblo de Altdorf en el cantón de Uri, en Suiza, durante la dictadura del gobernador Gessler. El tiempo cronológico, no obstante, y el lugar geográfico, no tienen importancia en la pieza. En el séptimo cuadro, por ejemplo, Tell habla de "El 'flash' de los fotógrafos..." (CG, p. 654) Su mismo autor indica que el montaje debe huir "de toda reproducción -incluso estilizada- de la arquitectura y la indumentaria de la época... puede realizarse un vestuario convencional sin referencias temporales y una arquitectura simple y funcional al servicio de la mecánica que pide el texto". (CG, p. 590) Sastre quiere presentar una obra más bien universal sin parentesco a una época o lugar geográfico particular; lo que sucede en el alma de su historia puede ocurrir hoy día, tanto como hubiera

sido posible que sucediera hace siglos. Dentro del mundo teatral se puede recordar las presentaciones contemporáneas de las obras clásicas, y las comedias de la época de Calderón de la Barca y de Shakespeare, con vestuario moderno. La "raison d'etre" de obras como Guillermo Tell no se encuentra en la época ni en el lugar que están planteados en su argumento, más bien es algo dentro de ellas que logra pasar de los límites del tiempo y el espacio.

Guillermo Tell es una obra en la cual su autor mezcla la prosa, a lo largo del drama, con la poesía. La prosa de la pieza es más bien sencilla, y los diálogos entre los protagonistas son, con algunas excepciones, cortos. El sólo trozo que se parece a un monólogo es el discurso de Tell en el séptimo cuadro, "Me gusta imaginarme..." (CC, p. 655) La poesía que se encuentra dentro del drama está expresada en los dos romances que canta el Ciego, que relatan los crímenes del régimen.

Hombres, mujeres y niños,
 escuchad con atención
 la historia de un pobre viejo
 que es historia de dolor.
 (CC, p. 597)

Esta obra sastriana está llena de contrastes, uno de ellos es el de la sencilla prosa moderna junto a una forma de poesía con viejas raíces.

La acción dramática en esta obra se desarrolla lentamente anunciando poco a poco un clímax que no se alcanza hasta el cuarto cuadro cuando Ffirst grita "Viva el gobernador!" (CC, p.

633) Con su grito, el lento suspenso del drama desata el clímax.

Cuadro primero.

En el primer cuadro de Guillermo Tell, Sastre presenta el ambiente del drama en el que la acción se desarrolla y los personajes se mueven. El lector (lector porque como se sabe la obra aún está sin estrenar) encuentra en él pistas de la realidad del mundo dentro del cual viven los protagonistas del drama. El cuadro tiene lugar en la plaza de Altdorf; dentro del escenario aparecen hombres que están trabajando para construir una cárcel nueva para el pueblo.

Sastre comienza presentando en este cuadro el tema de la solidaridad humana, por medio de dos mendigos que charlan juntos mientras observan a los que construyen la gran cárcel. "Cuando hay compañerismo y uno se entiende con otro da gusto". (OC, p. 591) Pero en el mundo de la obra no sobra este sentimiento de compañerismo, ni el de la humanidad entre la gente. Sin embargo se sabe que había una época en que estos sentimientos existían, cualquiera que necesitara algo, lo recibía de la comunidad. La gente decía al desafortunado "Te has inutilizado trabajando para la comunidad, y la comunidad tiene que mantenerte desde ahora. Ven por las casas a pedir lo que necesitas, que no te faltará de nada". (OC, p. 593) Uno de los dos mendigos sueña siempre con otros días mejores, antes de la persecución que les mostró a los mendigos la falta de humanidad del

hombre para su hermano; para su compañero. "Acuérdate de los días de persecución en aquel invierno, cuando tuvimos que refugiarnos en las montañas y nos cazaban a tiros. ¿Cuántos compañeros murieron de frío, aparte de los que mataron en las esquinas en los descampados de las afueras?" (OC, p. 594) El pueblo de Altdorf vive en un mundo del cual ha desaparecido el sentido de compañerismo y de humanidad.

Los ciudadanos del pueblo viven en paz, pero es una paz inquieta, puesto que todos viven con miedo. "El gobernador puede enfadarse otra vez con nosotros, y entonces... Así es". (OC, p. 595) El gobernador puede hacer lo que quiere, en cualquier momento. Creen los mendigos que como en aquellos días tan tristes, otra vez, nadie se atreverá a oponersele. Durante la persecución anterior solamente se le opuso Guillermo Tell "que tuvo una de sus furias... Guillermo Tell es un valiente". (OC, p. 595) Sastre presenta así a Tell. En el personaje de Tell Sastre está personificando la poca esperanza que le queda al pueblo. Éste tiene más miedo, que esperanza. Hasta el Capataz de los trabajadores que construyen la cárcel "está ahí para dar miedo... [ellos] trabajan más cuando tienen miedo". (OC, p. 596)

Junto con el miedo, y la cobardía, el silencio forma también una parte del ambiente del mundo de Guillermo Tell. El Mendigo sentado comenta a su compañero que la cárcel "Va a ser muy grande. Va a caber en ella todo el país. Y la es

tamos construyendo nosotros mismos aunque no pongamos las piedras. ¿Sabes cómo? Con el silencio". (OC, p. 596) Nadie puede hallar el valor para quitarse el miedo y romper el gran silencio.

La única persona que habla en campo abierto de los males que existen dentro de la sociedad, y de la falta de libertad, es el Ciego. Según el Mendigo sentado puede "que sea un loco". (OC, p. 596) El opresivo ambiente que encierra a la comunidad está en contraste con la libertad que, al parecer, posee el Ciego. Este está tan libre, quizás, porque nada tiene ahora que perder. Opinan que el Ciego "Debe de ser un suicida. Ha elegido esta forma de morir". (OC, p. 596) No tiene nada más que su vida para perder, porque ya le han quitado todo. Como Laurencia en Fuente Ovejuna y Mujer en Tierra roja, es el Ciego el que está exigiendo al pueblo que se libere.

Cojan las armas los hombres,
 las picas y las ballestas
 las hachas y los bastones,
 los cuchillos y las piedras.
 ¡Abajo el gobernador,
 y que para siempre muera!
 (OC, p. 603)

A él también le toca la targa de presentar por medio de su canción al tirano.

Esta es la historia de uno
 que un buen día se negó
 a entregar lo que tenía
 al señor gobernador,
 este que se llama Gessler
 y que es borracho y traidor
 (OC, p. 597)

Como anteriormente se ha notado, aunque el trabajo del Capataz es infligir miedo a los trabajadores, él también lo tiene. "Compañero, si vienen los guardias y nos encuentran escuchándote, nos van a matar a todos. Tengo mujer, tengo hijos, compañero". (CC, p. 600) Tiene el Capataz el miedo de todos, y además posee la irresponsabilidad de ellos. No le importa mucho que estén construyendo la cárcel. Los demás lo hacen con su silencio. Él lo hace porque es su oficio. "Este es mi oficio...Yo no soy más que un técnico" (CC, p. 601) El Capataz está en contraste con el Ciego. Éste no tiene nada que perder, aquél sí.

Con el Capataz Bastre introduce por primera vez dentro de Guillermo Tell lo que se puede nombrar el sub-tema de la familia. El Capataz justifica su falta de acción por tener familia, tanto como otros lo harán más adelante. Tiene que construir la cárcel. "Me dan un jornal y así comen mis hijos y tienen ropa en el invierno...Tengo mujer, tengo hijos". (CC, p. 601)

Cuando el Sargento y los Guardias matan al Ciego, aparece por primera vez en persona Guillermo Tell. "Al foro, en una elevación, ha aparecido Guillermo Tell. Es un hombre de unos cuarenta y cinco años. Su rostro está trabajado por el tiempo. Su figura es aún esbelta...Observa la escena". (CC, p. 603) Tell aparece como símbolo del valor y la esperanza que le falta al pueblo. Cuando los Guardias tratan de disparar contra Tell, él se cubre con el Sargento, cuyo cuerpo recibe la descarga. Con la muerte del Sargento, y la aprehensión rápida de Tell por

los Guardias, empieza otra vez la leyenda de Guillermo Tell, el héroe.

El primer cuadro termina como comienza, con un diálogo entre los dos mendigos. Uno aún tiene esperanza. "¡Puede de que algo importante haya empezado en el país! ¡Puede que la revolución!" (OC, p. 607) El otro es un pesimista, y sólo lo puede soñar con el pasado. "Pero como el de mil doscientos noventa..." (OC, p. 607) Sueña siempre con los días buenos del pasado.

Cuadro segundo.

El interior de una taberna en el pueblo es el lugar en que se desarrolla el segundo de los cuadros. Como en otras obras del dramaturgo, incluso en una de sus novelas cortas, la taberna funciona como un centro de comunicación. El mundo de la taberna es, además, un mundo más abierto donde los protagonistas pueden hablar libremente; un mundo dentro del que se atreven a decir la verdad.

El ambiente sombrío, de falta de humanidad, de miedo, que plantea Sastre en el primer cuadro, tanto como la detención de Tell, sirven para enlazar los dos cuadros. El Mendigo sentado revela al Tabernero en cuanto a su casa, que vive "en el barrio de la basura, junto a los vertederos". (OC, p. 609) Vive al otro lado de una muralla que construyeron para ocultar lo feo. En este cuadro Sastre sigue su desarrollo del ambiente de un mundo en que falta el sentido humanitario,

en el cual todos temen. Hasta los que provocan miedo viven en un ambiente de miedo. Al principio del segundo cuadro los Guardias han soltado a Tell porque ellos también "tienen miedo". (OC, p. 611)

Surge pronto el tema de la falta de responsabilidad, tanto social como moral, que se puede encontrar dentro del primer cuadro. Como el Capataz, el Tabernero no tiene ganas de meterse en los asuntos ajenos a los suyos, puesto que "Bastantes problemas tiene uno". (OC, p. 609) Tanto como en este cuadro está presente el tema del miedo, lo está de nuevo el sub-tema de la familia como razón para no actuar. El Tabernero no quiere comprometerse. No quiere "jaleos... [tiene] mujer e hijos..." (OC, p. 611) Sastre mismo señala este tema por medio de las palabras del Mendigo sentado. "Hace unos días oí a un ciego, al que luego mataron, una frase hermosa: 'Que mueran tu mujer y tus hijos'. Parece que en estos tiempos tener mujer e hijos puede ser la disculpa de los crímenes". (OC, p. 611) Para disculparse por no actuar, y por su silencio, accede a lo malo que está pasando.

El propósito principal de este cuadro es, se puede decir, la presentación de los tres protagonistas principales del drama: Gessler, el gobernador; Walter Fürst, el suegro de Tell; y Guillermo Tell. El lector los conoce por medio de las conversaciones de los de la taberna, y por las mismas palabras de los últimos dos protagonistas mencionados.

Gessler es presentado por primera vez en el primer cua-

uro en el romance que canta el Ciego. En el segundo, le pregunta a Fürst el Mendigo sentado qué quiso decir cuando escribió en un artículo sobre "el Otro", es decir Gessler.

Contesta Fürst: "Quiero decir que Gessler no tiene nada que ver con este pueblo, que es tan distinto a los hombres del país como lo es una serpiente, un escarabajo o un escorpión". (OC, p. 612) Humanaamente, Gessler no es como los demás hombres. Es "como si no fuera hombre". (OC, p. 612) Si no es hombre, entonces se le puede matar, como él mata a los del pueblo, sin tener luego el menor remordimiento. (OC, p. 613)

En todas las obras de Pastre que tratan del tema de la revolución hay dos clases de revolucionarios. Como se ha visto anteriormente, existen los que luchan activamente, con las armas, y también los que luchan por medio de su mente, con la pluma. Los últimos son los intelectuales. Walter Fürst escribe con el fin de luchar por su causa, así que pertenece a este grupo. Cuando le preguntan al Mendigo sentado si mataría al dictador en caso de tener la oportunidad de hacerlo, le contesta: "No. Lo mío es pensar por vosotros" (OC, p. 613) Cuando hay un problema su manera de actuar es escribir. "Haré un artículo para la Hoja...hay que hacer una campaña de propaganda y agitación". (OC, p. 616)

El intelectual y el pueblo viven, al parecer, en mundos distintos. Algo los separa. Cada uno tiene su papel, pero los dos no son compañeros: Al darse cuenta de eso, Fürst y el Mendigo sentado se "miran como si de pronto se hubiera abierto un abismo entre ellos y trataron en vano de alcanzar-

se". (OC, p. 613) Hay, además, dentro de la obra un contraste entre los que sufren (el pueblo), y el pensador. Fürst es "como profesor", (OC, p. 616) a él le duele "el dolor de los otros", pero, al parecer, él personalmente no conoce los mismos dolores.

Si es Fürst quien representa a los intelectuales dentro del segundo cuadro, es Tell quien representa al pueblo. Al mismo tiempo que se dan cuenta Fürst y el Mendigo sentado del abismo que existe entre ellos, entra Tell. Como en una obra romántica "abre la puerta. Se oye el ruido de un gran viento que se ha levantado afuera. En el marco de la puerta es...Tell...Hay como un escalofrío en los presentes. Un relámpago..." (OC, pp. 613-614) Entra el destino. Dice Tell: "Es la tempestad. Va a estallar". (OC, p. 614) Tell tiene un papel que ha de jugar; no podrá escapar de su destino.

Dentro de esta escena se pueden ver dos facetas del personaje Guillermo Tell: el Tell del mito, que tiene un gran destino que se ve obligado a cumplir; y el Tell que no quiere más que estar tranquilo en su casa. El Tell responsable del mito intervino en el asunto del Ciego y los Guardias, y por eso sufrió. Se pregunta "¿Quién me manda meterme?" (OC, p. 615) El pueblo, y hasta su suegro, espera que actúe así. "Contamos contigo. Tú eres uno de los más castigados. Eres casi como un mito para el pueblo". (OC, p. 616) Tell no quiere ser mito, ni héroe. Dice: "Yo no me meteré...Estoy harto. Quiero volver a casa, a mi trabajo.

Quiero estar en paz". (OC, p. 616)

Cuadro tercero.

Quando termina el segundo cuadro, Fürst anuncia que "Convocaré una reunión" (OC, p. 616), y como medio de enlace con el anterior, el tercero trata de esta reunión en el sótano de la casa de Fürst. Dentro del tercer cuadro, lo que constituye el conflicto del drama está ya más cerca. Sirve este cuadro para mostrar la gran diferencia entre el pueblo y su problema, y los intelectuales. Sastre enfoca el problema del pueblo a través de Tell. Éste tiene experiencia de primera mano con el problema de su pueblo, y, al parecer, los intelectuales no la tienen. Les dice Tell "Os escucho y me parece como si no hubiera injusticia y miseria en el país. Como si todo fuera mentira... Como si esto fuera una cátedra de la Universidad..." (OC, p. 626) Los de la reunión piensan actuar intelectualmente para resolver los problemas, pero es Tell el que realmente vive dentro del mundo de la injusticia y el que resolverá los problemas. No tiene Tell ganas de ir a la reunión. Sólo va como si fuera por cumplir con un deber. "Salí a dar un paseo. No pensaba venir". (OC, p. 622) Finalmente, tiene que irse. Es un hombre de acción y se da cuenta que: "Yo no sirvo para estar aquí... Cuentan conmigo..., pero en otro terreno. Donde yo tenga algo que hacer". (OC, p. 625)

Fürst es un intelectual que no puede actuar. Dentro

del cuadro, con Melchtal, se encuentra otro ejemplo de la imposibilidad del intelectual para actuar. El padre de éste sufrió una muerte horrible a manos del gobernador. Tell le pregunta a Melchtal por qué no mató al gobernador cuando pasó el suceso, diez años antes. Él le contesta que "Estaba loco de pena y de furia, pero no me atreví". (CC, p. 623)

En este cuadro es Tell quien utiliza la excusa de su familia para no actuar, o en este caso para no quedarse en la reunión y darles su apoyo moral. Tiene que irse. "Es..., es que tengo a mi hijo enfermo...Por eso me voy". (CC, p. 626) Quiere todavía escaparse del destino.

Termina este cuadro con la resolución de los intelectuales de que el gobernador tiene que morir. Proponen lanzar una señal "el día en que caiga, encenderemos grandes hogueras en las montañas...Será la señal de la rebelión". (CC, p. 627) Y termina la escena. "¡Muera el gobernador! ¡Muera!" (CC, p. 627) Aquí empieza la acción a seguir un camino ascendente que llevará al clímax, el que comienza a presentarse en el cuadro cuarto con la humillación del abuelo Fürst aclamando al gobernador, sigue en su punto elevado cuando Tell y su mujer Hedwig, reciben las noticias de la muerte de Fürst, en el cuadro quinto y explota con la muerte del hijo a manos de Tell en el cuadro sexto. Lo que hace que desde un punto estructural el eje mecánico de la obra coincida con el eje espiritual representado por el punto más intenso del tema de la obra: el comprometimiento del hombre, que precisamente se hace claro en estos dos actos que forman algo así como la columna que sostiene los

siete cuadros del drama, quedando dos primeros cuadros a un lado de estos tres, en donde se representan el ambiente y los personajes en toda su significación y dos últimos a otro lado en donde se presenta lo irremediable del comprometimiento del hombre (Bell) y su única posibilidad de vida, el sueño

Cuadro cuarto.

El tercero se cierra y el cuarto se abre con el tema del gobernador, pero en el último en lugar de "Muera" gritan en contraste "Viva el gobernador!" (OC, p. 630) Mientras que al final del tercero piensan en la revolución, en el cuarto hay más subyugación. Los ciudadanos se ven obligados "a saludar reverentemente el sombrero del señor gobernador... hincando una rodilla en tierra, mientras se dice en voz alta... 'Viva el señor gobernador'" (OC, p. 630)

Dentro del cuadro se puede encontrar ejemplos de la falta de la libertad, del tema de la falta de comprometimiento por parte de los protagonistas, tanto como de cobardía. Sin embargo, se puede señalar más bien como el propósito central del cuadro la expresión de la actitud del intelectual revolucionario dentro de un mundo real.

Sigue la falta de libertad. Cuando el ciudadano va al centro de la plaza para saludar al sombrero del gobernador, se rá "como un personaje" (OC, p. 631), no estará actuando como un individuo libre. Los dos guardias están muy fastidiados,

"¿Y quién no lo está en todos los cantones?" (CC, p. 632) De nuevo está presente el sub-tema de la familia, no se atreven a comprometerse, a cambiar la situación, a causa de sus obligaciones familiares.

Termina el cuadro con el tema de la cobardía. Se ve aquí un contraste entre lo que pensará, escribirá, el intelectual, y su modo de actuar. Anteriormente Fürst, como sus compañeros dentro de la reunión, ha dicho "muera el gobernador". Al final del cuadro llega a la plaza, y los Guardias intentan obligarlo a saludar al sombrero del gobernador. "...dices: 'Viva el gobernador' o te matamos aquí mismo!" (CC, p.633) Cuando se enfrenta al mundo real, surge la cobardía, y Fürst finalmente no puede aguantar más y cumple. "Viva el gobernador!" (CC, p. 633)

El cuadro cuarto enlaza a los tres primeros cuadros con los tres últimos, dentro del eje mecánico de la obra, ya que en los primeros el autor plantea el problema, y a través de los últimos tres se resuelve. En este cuadro queda claro el tema de la cobardía de Fürst, una causa indirecta de la resolución del problema: el comprometimiento del hombre.

Cuadro quinto.

Dentro del quinto, tanto como en el cuarto, se encuentra el tema de la irresponsabilidad, además del de la cobardía, y con ellos se enlazan los dos cuadros. También se ve un tema que se puede encontrar en muchas partes de la obra, el del sue

No casi continuo de Tell. Éste sueña un sueño de irresponsabilidad; quiere ser, se puede decir, un hombre común. "Cenaremos a la lumbre. Dormiremos tranquilos. Me levantaré pronto. Iré por la montaña a cazar. Eso es lo que quiero". (OC, p. 636) Dentro del cuadro el sueño de Tell sufre un cambio. Dijo el hijo de Tell, Walty, que: "A uno que se ha negado a saludar al sombrero lo han roto a golpes y luego lo han llevado a la cárcel. Y no ha pasado nada". (OC, p. 637) Cuando recibe Tell la noticia de que su suegro se ha ahorcado, sabe que tiene que actuar. "Entonces tengo que marcharme ya". (OC, p. 639) La cobardía de Fürst resulta en su suicidio, que a su vez resulta en la decisión y acción por parte de Tell.

También en este quinto cuadro, se presencia la tristeza de Tell, que se conecta con su sueño. "...es un día triste". (OC, p. 638) Viene la tristeza, quizá, porque sabe Tell que con la noticia de que tuvo que saludar su suegro al sombrero, y después la noticia de su muerte, jamás podrá realizar su sueño. Tiene que actuar. "Tienes los ojos muy tristes, Tell... Entonces, puede que ocurra algo, Hedwig". (OC, p. 639) Efectivamente está triste. Reconoce que no puede escapar al destino. "No puedo elegir. No puedo quedarme". (OC, p. 639)

Cuadro sexto.

El sexto cuadro tiene su enlace con el anterior en que el quinto termina con la decisión de Tell, y su salida, y en el sexto comienza la acción que corresponde a su decisión. De

tro del sexto, el sentido de irresponsabilidad que se observa en el pueblo durante la obra, principia a cambiar. Se encuentra un ejemplo de este cambio cuando el primer secretario del gobernador dice lo que todo el mundo reconoce como mentira. "¡Hay libertad de imprenta, salvo para el error y la mentira! ¡Antes...el país estaba entregado al caos, a la corrupción..." (OC, p. 645) Cuando termina su discurso, cae al suelo llorando, señal que ya reconoce su responsabilidad.

El clímax, que se ha visto comienza con el "¡Muera el gobernador!" al final del tercer cuadro, va subiendo dentro del cuarto y quinto, estalla en el momento en el cual el gobernador es insultado por Tell y manda que éste atravesase una manzana que está sobre la cabeza de Walty. Dentro del cuadro, Walty sirve como contraparte de su abuelo. El primero está poseído de valor, el segundo de cobardía. "Padre, no tengas miedo". (OC, p. 647) El valor del hijo está apoyado por sus mismas palabras cuando le habla a su padre antes de que éste intente atravesar la manzana. "Estoy contento de haber venido al mundo, padre...¡Qué estupendo poder hacer algo grande! No a todos los hombres les ha sido concedido estar aquí rodeados de gente que mira con horror o piadosamente; de gente que espera algo grande". (OC, p. 649)

Interviene el tema de la muerte varias veces en el drama. La primera intervención es cuando muere el Ciego; la segunda con la muerte de Fürst; la tercera es cuando Tell le advierte a su hijo: "Alguien va a morir esta noche, hijo mío. Pero todavía no se sabe quién". (OC, p. 643) Esto sucede después de que Tell dispara contra el sombrero del gobernador.

Dentro del diálogo entre Tell y Walty sobre si se atreverá Tell a intentar lo que ha mandado el gobernador, hay un gran silencio, durante el cual sube más el suspenso del clímax. "Entonces, ¿debo intentarlo?" (OC, p. 650) Con la muerte de Walty por la flecha de su padre, interviene la muerte como tema por cuarta vez en el drama. "Todas las miradas se vuelven hacia Walty, que vacila. Caee al suelo pesadamente". (OC, p. 650) Por última vez, interviene el tema en el séptimo cuadro cuando Tell dice: "Yo mismo lo maté". (OC, p.

Al morir su hijo, Tell grita: "¡Muera el gobernador!" (OC, p. 651), y lo mata. El pueblo se une para acabar con los tiranos; se encienden los fuegos que son las señales del principio de la acción revolucionaria. "¡Es la señal! ¡La señal! ¡El bosque está ardiendo!" (OC, p. 651) Es la misma señal que pensó emplear el grupo de los intelectuales. La acción de los intelectuales, sin embargo, produjo solamente la cobardía, - mientras que es el valor, en este caso de Walty, el nieto de Fürst, que produce la revolución, y el cambio.

Cuadro séptimo.

Al final del anterior, todo el pueblo está unido contra el gobernador; cuando se abre el séptimo cuadro en la casa de Tell, el autor lo enlaza con el sexto presentando al pueblo unido esta vez para homenajear a Tell.

Al principio de la obra, Sastre desarrolla el tema del miedo, que produce la incapacidad para actuar por parte del pueblo. Interviene el tema otra vez en el séptimo cuadro. Tell reconoce que él también tuvo miedo, pero no permitió que lo detuviera para actuar. "Tenía tanto miedo que me parecía que esta-

ba en otro mundo. ;Tenía un miedo horrible; que lo sepan todos! ;Pero es que había que hacer algo por encima de todo el miedo!" (OC, p. 653)

Aunque por deber tuvo que alejarse de su sueño, todavía quiere Tell vivir con él; sigue siendo un soñador. "Me gusta imaginarme...A veces me gusta entornar los ojos y soñar...Todo el mundo me ha llamado siempre 'Tell', soñador. Ese ha sido mi apodo siempre..." (OC, p. 655) Comienza el tema del sueño dentro del primer cuadro con el mendigo que piensa en los buenos días antiguos, desarrolla Sastre el tema durante la obra, y la cierra con este mismo tema. Tell habla de lo que hubiera podido ser. Ha dado libertad a su pueblo, a pesar de que es dudoso que él mismo la poseerá jamás. "El país se ha salvado, pero yo no puedo ya vivir en él". (OC, p. 656) Ya está muy cansado y tiene los ojos tristes. "Ya para siempre". (OC, p. 656) Necesita siempre su sueño. "Se está bien aquí...A la lumbre..." (OC, p. 657) Tell no puede tener la libertad de ser como él había soñado.

Tenática.

Se ha dicho que la obra se abre y se cierra con el sueño; primero el sueño de un tiempo mejor que conoció el mendigo, y finalmente con el sueño de lo que hubiera podido ser Tell. Entre el principio y el final hay la realidad, y lo que es el tema principal de la obra; el compromiso del hombre. Al principio de la obra, a pesar de lo que sucede con el Ciego, Tell dice que no se meterá "en nada". (OC, p. 616) En los cuadros tres, cuatro y cinco, Sastre desarrolla su tema, Tell logra com

prometerse por medio de su hijo, y los sucesos relativos a su suegro. Cuando finalmente, con los ojos tristes, reconoce que tiene que salir para hacer algo, aunque no sabe qué (cuadro quinto), ya se ha comprometido.

Como se ha dicho anteriormente, el planteamiento del tema principal de la obra está en el mismo nivel que la piedra angular que sostiene la estructura que da forma a la obra.

Conclusión.

En cuanto a su temática en Guillermo Tell se puede encontrar la fuerte sensibilidad de Gaste respecto al dolor humano, y junto con ella su problemática social, dentro de la cual él siente la urgencia de que el hombre de hoy se comprometa y actúe como conviene al ser responsable que es. La obra, como se ha dicho, es, con todo propósito, independiente de los límites temporales; a pesar de que su autor hace uso del mito de Tell puede tener lugar en cualquier época. Sin buscar muy lejos, es posible que se encuentre en la obra semejanzas con lo que creen muchos es el estado actual (Gaste escribió la obra hace más de quince años) de España. Basta escuchar el discurso del Secretario Uno, del cual anteriormente se ha citado un trozo, para comprobarlo: "¡No hay ningún motivo para estar triste! ¡Ninguno! ¡Se construyen carreteras! ¡Aumenta el nivel de vida de las clases trabajadoras! ¡Hay libertad de imprenta, salvo para el error y la mentira! ¡Antes del Gobierno del almirante general Gessler, el país estaba entregado al caos, a la corrupción, a la barbarie! ¡Con Gessler, paz, progreso, orden público, alegría! ¡El proletariado es feliz! ¡Hemos destruido los viejos privilegios! ¡Qué alegría! ¡Qué alegría tan grande!" (OC, p. 645)

Apéndice. Disertaciones sobre Alfonso Sastre.

- Anderson, Farris. "The Dialectics of Alfonso Sastre," Disertación Wisconsin, 1967.
- Bethune, Jane H. "A Comparative Study of Alfonso Sastre and Antonio Buero Vallejo," Disertación en preparación Tulane 1971.
- Bilyeu, E.B. "Alfonso Sastre, an Analysis of His Drama through 1960," Disertación Colorado 1967.
- Burgnera, René. "Ensayo sobre Sastre," Disertación Faculté des lettres et sciences humaines Universidad de Grenoble. Sin fecha.
- Bryan, T. Avril. "The Theater of Alfonso Sastre," Disertación en preparación Nebraska 1971.
- Harper, Sandra. "The Dramatic Presentation of Liberty in the Theater of Alfonso Sastre," Disertación Ohio State 1968.
- Isacs, James B. "The Relationship Between the Individual and Society in the Dramas of Alfonso Sastre," Disertación en preparación Florida 1968.
- Rouxel, Maryvonne. "Les problemes sociaux dans l'oeuvre d'Alfonso Sastre." Disertación Faculté des Lettres de Paris, Institut d'Etudes Hispaniques 1964.
- Seator, Lynette H. "The Anguish of Existence as Presented in the Plays of Alfonso Sastre," Disertación Illinois 1971.
- Van Der Naald, Ange C. "El teatro social de Alfonso Sastre," Disertación Illinois 1967.
- Vogelely, Nancey Jeanne. "Alfonso Sastre: His Theater in Theory and in Practice," Disertación Pennsylvania State University 1962.
- Zupanchich, María J. "Alfonso Sastre: Theater and Theory," Disertación Miami 1969.

Conclusiones

Este trabajo intentó presentar una visión general de lo que representa Alfonso Sastre como dramaturgo, y señalar su contribución al teatro español contemporáneo.

Sastre se ha atrevido a enfrentar dentro de su dramaturgia los dilemas realmente humanos que llenan la vida del hombre del siglo veinte en la sociedad de hoy. Para desarrollar una temática que comprende la libertad y la responsabilidad, tanto como la necesidad de comprometimiento del ser humano, presenta distintos aspectos de una problemática social, profundamente humana, al mismo tiempo que busca formas nuevas de expresión dramática.

En una parte de su obra emplea los mitos históricos y literarios como fuentes para presentar la agonía del hombre moderno; en otra utiliza el clima como factor importante para dar aún otra dimensión a las obras. No evita Sastre experimentar en cuanto a la estructura de sus obras, con el objeto de enriquecer todavía más su teatro.

Por lo que respecta al teatro épico, género en el que es tan empeñados los últimos esfuerzos de Sastre y que expresa su compromiso más fuerte con el teatro contemporáneo, podemos decir que es prácticamente desconocido, a no ser por los estudios, que como el de F. Anderson, citado en este trabajo, sobre él se han hecho.

En su obra dramática Sastre se compromete con la humanidad, así como a crear una clase de drama que indudablemente tiene, y tendrá gran importancia para el mundo de habla española, pero que en el mundo hispánico aún no ha ganado todo el respeto ni el triunfo público que merece.

B I B L I O G R A F I A

Obras de Alfonso Sastre

I. Obras dramáticas y de prosa narrativa

- Sastre, Alfonso. Ana Kleiber: drama en tres actos. Colección teatro #171. 2da edición. Madrid: Escelicer, S.A., 1957.
- _____. Anna Kleiber Leonard C. Pronko traductor. The New Theatre of Europe, I. Ed. Robert W. Corrigan. Delta Books. New York: Dell, 1962.
- _____. Condemned Squad, Leonard C. Pronko traductor. The Modern Spanish Stage: Four Plays. Editor Marion Holt. New York: Hill & Wang, 1970.
- _____. Cuatro dramas de la revolución. Madrid: Bullón. 1963.
- _____. Death Thrust, Leonard C. Pronko traductor. Masterpieces of the Modern Spanish Theatre Robert W. Corrigan editor. New York: Collier Books. 1967.
- _____. El cuervo: drama en un acto. Colección teatro #246. Madrid: Escelicer, S.A., 1960.
- _____. El pan de todos. Colección teatro #267. 2da edición. Madrid: Escelicer, 1966.
- _____. El paralelo 38. La novela popular. Madrid: Ediciones Alfa guara, 1965.
- _____. En la red. Colección teatro #316. Madrid: Escelicer, 1961.
- _____. En la red. Teatro español 1960-1961. Editor Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1962.
- _____. Escuadra hacia la muerte. Editor Anthony M. Pasquiarello. 1a edición 1967. New York: Meridith Publishing Company, 1970.
- _____. Escuadra hacia la muerte. Teatro español actual. Editor José Triana. La Habana: Instituto del libro, 1970.
- _____. Flores rojas para Miguel Servet. Madrid: Editorial Sucesores de Rivadeneyra, 1967.
- _____. Guillermo Tell tiene los ojos tristes. Colección teatro #354. 2da edición. Madrid: Escelicer, S.A., 1971.

- Sastre, Alfonso. Historia de una muñeca abandonada. Madrid: Anaya, 1964.
- _____ La cornada. Teatro español 1959-1960. Editor Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1961.
- _____ La cornada. Colección teatro #253. 2nda edición. Madrid: Escelicer, S.A., 1965.
- _____ La mordaza. Colección teatro #126. 2nda edición. Madrid: Escelicer, S.A., 1955.
- _____ La mordaza. Teatro español 1954-1955. Editor Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1956.
- _____ Las noches lúgubres. Madrid: Editorial Horizonte, S.L., 1964.
- _____ La sangre de Dios. Colección teatro #152. Madrid: Escelicer, 1956.
- _____ Muerte en el barrio. Colección teatro #286. Madrid: Escelicer, S.A., 1961.
- _____ Obras completas. I: Teatro, prólogo Domingo Pérez-Minik. Madrid: Aguilar, 1967.
- _____ Oficio de tinieblas. Teatro español 1966-1967. Editor Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1968.
- _____ Pathetic Prologue, Leonard C. Fronko traductor. Modern International Drama 1, 2 (marzo 1968), 195-215.
- _____ Sad Are the Eyes of William Tell, Leonard C. Fronko traductor. The New Wave Spanish Drama: An Anthology. Editor George B. Wellwarth. New York: New York University Press, 1970.
- _____ Teatro. Colección Gran teatro del mundo. Buenos Aires: Lozada, 1960.
- _____ Teatro. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1964.
- _____ y otros. Teatro de vanguardia. Madrid: Editorial Permán, 1948.
- _____ Teatro selecto de Alfonso Sastre. Madrid: Escelicer, 1966.
- _____ Tres dramas españoles. Paris: Colección Ebro, 1965.

II. Ensayos y artículos.

Sastre, Alfonso. "A la manera de prólogo de la presente edición."

Trotsky en el exilio por Peter Weiss, Alfonso Sastre y Pablo Sorozabal Serrano traductores. México, D.F.: Editorial Grijalbo, S.A., 1970. 5-8.

_____ "Algunas noticias que da el autor de este teatro." Teatro selecto de Alfonso Sastre. Madrid: Escelicer, 1966. 5-10.

_____ "A modo de respuesta," Primer acto, 16 (septiembre-octubre 1960), 1-2.

_____ Anatomía del realismo. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1965.

_____ "A propósito de 'La muerte de un viajante,' de Arthur Miller," Cuadernos hispanoamericanos, 27 (marzo 1952), 454-456.

_____ "Breve noticia de un festival," Primer acto, 7 (marzo-abril 1959), 13.

_____ "Brindis por 'Ana Christie,'" Primer acto 9 (julio-agosto 1959), 7-9.

_____ "Catorce años," Primer acto, 11 (noviembre-diciembre 1959), 1-2.

_____ "¿Cómo era Bertolt Brecht?" Primer acto, 46 (octubre 1963), 16-18.

_____ "Del corpusculo a la onda como imagen para tratar algunos problemas literarios," Cuadernos para el diálogo, X Extraordinario (octubre 1968), 55-57.

_____ "Del ensayo 'Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia,'" Primer acto, 61 (febrero 1965), 4-5.

_____ "Deuda con Strindberg," Primer acto, 36 (octubre 1962), 15-18.

_____ "Documentos del teatro francés contemporáneo," Cuadernos hispanoamericanos 31 (julio 1952), 158-159.

_____ "Drama and Society," Leonard C. Fronko traductor, The Tulane Drama Review, 5, núm. 2 (1960), 102-111.

_____ Drama y sociedad. Madrid: Taurus, 1956.

_____ "El teatro de Alfonso Sastre visto por Alfonso Sastre," Primer acto, 5 (noviembre-diciembre 1957), 7.

_____ "Encuesta sobre el teatro de Valle-Inclán," Insula, 16 núms. 176-177 (julio-agosto 1961), 4-5.

- Sastre, Alfonso. "Espacio, tiempo y drama," Primer acto 6 (enero-febrero 1958), 13-15.
- _____ "Festival en La Habana," Primer acto, 60 (enero 1965), 62.
- _____ "G.T.R.: Primera temporada," Primer acto, 23 (mayo 1961), 12-18.
- _____ "La carta de Alfonso Sastre," Primer acto, 12 (enero-febrero 1960), 15.
- _____ "La realidad y el deseo." El pan de todos por Alfonso Sastre. Colección teatro #267. 2da edición. Madrid: Escelicer, 1967. sin paginación.
- _____ La revolución y la crítica de la cultura. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S.A., 1970.
- _____ "Le théâtre espagnol contemporain," Preuves, 11, núm. 123 (1961), 25-28.
- _____ "Lo nuevo y lo viejo en el teatro español," Primer acto, 52 (mayo 1964), 13-15.
- _____ "No entienden de teatro," Primer acto, 10 (septiembre-octubre 1959), 2-3.
- _____ "Nota autobiográfica," Primer acto, 6 (enero-febrero 1958), 20.
- _____ "Nota del autor." La cornada. Colección teatro 253. 2da edición. Madrid: Escelicer, S.A., 1965.
- _____ "Primeras notas para un encuentro con Bertolt Brecht," Primer acto, 13 (marzo-abril 1960), 11-16.
- _____ "Erefacio." Medea por Eurípides. Alfonso Sastre traductor. Colección teatro #387. Madrid: Escelicer, S.A., 1963. 5-10.
- _____ "Prólogo." Ana Kleiber. Colección teatro #171. 2da edición. Madrid: Escelicer, S.A., 1957. sin paginación.
- _____ "Requiem por una actriz," Primer acto, 60 (enero 1965), 55.
- _____ "Siete notas sobre 'Esperando a Godot,'" Primer acto, 1 (abril 1957), 46-52.
- _____ "Sobre lo exótico del drama," Primer acto, 7 (marzo-abril 1959), 50-52.
- _____ "Teatro de realidad," Primer acto, 18 (diciembre 1960), 1-2.

- Sastre, Alfonso. "Teatro de vanguardia, regreso al realismo y experiencia épica," Teatro de Alfonso Sastre. Editor José Monleón. Primer acto colección de teatro #3. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1964, pp. 139-142.
- _____ "Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia," Primer acto, 61 (febrero 1965), 4-5.
- _____ "Teatro imposible y pacto social," Primer acto, 14 (mayo-junio 1960), 1-2.
- _____ "Teatro para el año nuevo," Primer acto, 26 (diciembre 1961-enero 1962), 26-27.
- _____ "Theatre People Reply to Our Inquiry (About Realism)," Le théâtre dans le monde, 14, núm. 2 (1965), 148.
- _____ "Tragedia y esperpento," Primer acto, 28 (noviembre 1961), 12-17.
- _____ "Umbral, ¿de qué?" Cuadernos para el diálogo, XVIII Extraordinario (1969?), 78.
- _____ "Un drama de Max Aub," Primer acto, 52 (mayo 1964), 19-20.

III. Traducciones al español.

- Sastre, Alfonso, traductor. La dama del mar por Henrik Ibsen. Colección teatro. Madrid: Escelicer, S.A., 1964.
- _____ , traductor. Los acreedores por August Strindberg. Colección teatro #376. Madrid: Escelicer, S.A.
- _____ , traductor. Medea por Eurípides. Colección teatro #387. Madrid: Escelicer, S.A., 1963.
- _____ , traductor. Mulato por Langston Hughes. Colección teatro #412. Madrid: Escelicer, S.A., 1964.
- _____ , y Miguel Angel Asturias traductores. Obras completas por Jean-Paul Sartre. Pról. de Juan Martín Ruiz Werner. Madrid: Aguilar, 1970.
- _____ , traductor. Rosas rojas para mí por Sean O'Casey. Colección teatro #640. Madrid: Escelicer, S.A., 1969.
- _____ , y Pablo Sorozabal Serrano, traductores. Trotsky en el exilio por Peter Weiss. México, D.F.: Editorial Grijalbo, S.A., 1970.

Obras sobre Sastre consultadas

I. Ensayos y artículos.

- Albornoz, Aurora del. "La prosa narrativa de Alfonso Sastre,"

- Cuadernos para el diálogo, 26 Extraordinario (julio 1971), 34-41.
- Altare, Pedro. "Del teatro del Imperio al teatro de consumo," Cuadernos para el diálogo, XV Extraordinario (julio 1969), 71-76.
- Amo, Alvaro del. "Teatro español nuevo: Introducción," Cuadernos para el diálogo, 15 Extraordinario (julio 1969), 77-83.
- Anderson, Farris. "Sastre on Brecht: The Dialectics of Revolutionary Theatre," Comparative Drama, 3 (1969-1970) 282-296.
- . "The New Theatre of Alfonso Sastre," Hispania, 55, núm. 4 (1972), 840-847.
- Anónimo. "'Ana Kleiber' en Paris," Primer acto, 19 (enero 1961), 52.
- Archer, Eugene. "Theatre: Double Bill Opens at Provincetown-Alfonso Sastre's 'Anna Kleiber' Performed," New York Times, 20 January 1965.
- Buero Vallejo, Antonio. "Obligada precisión acerca del 'Imposibilismo,'" Primer acto, 15 (julio-agosto 1960), 1-6.
- Chantraine de Van Praag, Jacqueline. "Alfonso Sastre: La esperanza del joven teatro español," La torre, 5, núm. 40 (octubre-diciembre 1962), 111-119.
- DeCoster, Cyrus C. "Alfonso Sastre," Tulane Drama Review, 5, núm. 2 (Invierno 1960), 121-132.
- . crítica de Tres dramas españoles por Alfonso Sastre, Hispania, 51, núm. 2 (1968), 369.
- Domenech, Ricardo. "Primer encuentro con el drama de acción social," Primer acto, 8 (mayo-junio 1959), 6-10.
- . "Reflexiones sobre el teatro de Buero Vallejo," Primer acto, 11 (noviembre-diciembre 1959), 2-8.
- . "Tres obras de un autor revolucionario," Teatro de Alfonso Sastre. Editor José Monleón. Primer acto colección de teatro #3. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1964. pp. 36-46.
- Fernández Almargo, Melchor. "'El cuervo' de Alfonso Sastre en el Teatro María Guerrero," Primer acto, 5 (noviembre-diciembre 1957), 49.
- Ferrer, Olga Prjevalinsky. "Three Years of Spanish Theater: 1960-63," Books Abroad, 38, núm. 1 (Invierno 1964), 28-31.

- Fraile, Medardo. "Twenty Years of Theater in Spain," Mildred Boyer traductora, Texas Quarterly, 4, núm. 1 (1961), 97-101.
- García-Abrines, Luis. "La poesía accidental en el teatro de Sastre," Duquesne Hispanic Review (Pittsburg), 1, núm. 1 (1962), 41-54.
- Garzo, Eugenio. "El teatro de Alfonso Sastre," Cuadernos Hispano-americanos, 59 (noviembre 1954), 213-215.
- Holt, Marion. "Introduction." The Modern Spanish Stage: Four Plays, Editor Marcon Holt. New York: Hill & Wang, 1970. vii-xxi.
- Marcel, Gabriel. "De New York a Barcelona," Les Nouvelles Littéraires, 4 mayo 1961, p. 10.
- Marra-López, José R. "Alfonso Sastre narrador: Un nuevo realismo," Insula, núms. 212-213 (julio-agosto 1964), 10.
- Marsillach, Adolfo. "Cuaderno de dirección de 'La cornada' de Adolfo Marsillach," Primer acto, 12 (enero-febrero 1960), 17-27.
- Monleón, José y otros. "Diálogos de Primer acto sobre el teatro español," Primer acto, 39 (enero 1963), 3-5.
- _____ y otros. "Diálogos de Primer acto," Primer acto, 41 (marzo 1963), 4-9.
- _____ "Teatro en Madrid," Primer acto, 21 (marzo 1961), 40-41.
- Pasquariello, Anthony M. "Alfonso Sastre, Dramatist In Search of a Stage," Theatre Annual, 22 (1965-66), 16-23.
- _____ "Alfonso Sastre: Dramatist with a Mission," Escuadra hacia la muerte de Alfonso Sastre. Editor Anthony M. Pasquariello. New York: Meridith Publishing Company, 1967. pp. 1-12.
- _____ "Alfonso Sastre: Dramatist with a Mission." Escuadra hacia la muerte por Alfonso Sastre, editor Anthony M. Pasquariello. 1a edición 1967. New York: Meridith Publishing Company, 1970. 1-12.
- _____ "Alfonso Sastre y 'Escuadra hacia la muerte,'" Hispanófila (Madrid), 15 (mayo 1962), 57-63.
- _____ "Censorship in the Spanish Theater and Alfonso Sastre's 'The Condemned Squad,'" Theater Annual, 19 (1962), 19-26.
- Penmán, José María. "El artículo de José María Penmán," Primer acto, 12 (enero-febrero 1960), 13-15.
- Pérez Minik, Domingo. "Se trata de Alfonso Sastre, dramaturgo me-

lancólico de la revolución," Teatro de Alfonso Sastre. Editor José Monleón. Primer acto colección de teatro #3. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1964. pp. 11-35.

Pronko, Leonard C. "The 'Revolutionary Theatre' of Alfonso Sastre," The Tulane Drama Review, 5, núm. 2 (Invierno 1960), 111-120.

Quinto, José María de. crítica de Teatro por Alfonso Sastre, editorial Losada, Primer acto, 18 (diciembre 1960), 64.

_____ "Un artículo y una carta en torno a 'La cornada,'" Primer acto, 12 (enero-febrero 1960), 12.

Ramírez, Manuel D. crítica de Escuadra hacia la muerte: drama en dos partes, por Alfonso Sastre, Hispania, 51, núm. 1 (1968), 214-215.

Rodríguez Puértoles, J. "Tres aspectos de una misma realidad en el teatro español contemporáneo: Buero, Sastre, Olma," Hispanofilia, 11, núm. 31 (septiembre 1967), 43-58.

Schwartz, Kessel. "Posibilismo and Imposibilismo: The Buero Vallejo-Sastre Polemic," Revista Hispánica Moderna, 34, núm. 1-2 (1968), 436-445.

_____ "Tragedy and the Criticism of Alfonso Sastre," Symposium, 21 (1967), 338-346.

Smith, Michael. "Theatre: Anna Kleiber and Masks of Angels," Village Voice, 28 January 1965.

Torrento Ballestar, Gonzalo. "Crítica de 'La cornada,'" Teatro español 1959-1960. Editor F.C. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1961. pp. 163-165.

Triana, José. "Afirmación actual de un teatro." Teatro español actual. Editor José Triana. La Habana: Instituto del Libro, 1970. 7-18.

Torre, Claudio de la. "Montaje de 'El cuervo,'" Primer acto, 6 (enero-febrero 1958), 20.

Vázquez Zamora, Rafael. "Alfonso Sastre no acepta el 'posibilismo,'" Insula (Madrid), 15, núms. 164-165 (julio-agosto 1960), 27.

_____ "'El cuervo' de Alfonso Sastre en el María Guerrero. 'Homenaje a Alfredo de Musset,' en el Instituto Francés," Insula, 12, núm. 132 (noviembre 1957), 11.

_____ "'En la red' de Alfonso Sastre," Insula (Madrid), 16, núm. 173 (abril 1961), 15.

- Vázquez Zamora, Rafael. "'La cornada,' de Alfonso Sastre en el Lara," Insula, 15 núm. 159 (febrero 1960), 15.
- _____ "Un estreno y un reestreno: 'La mordaza' de Alfonso Sastre," Insula, 11, núm. 106 (15 octubre 1954), 12.
- Villegas, Juan. "Alfonso Sastre y la modernización del teatro español," Anales de la Universidad de Chile, núm. 144 (enero-diciembre 1967), 27-45.
- _____ "La sustancia metafísica de la tragedia y su función social: 'Escuadra hacia la muerte' de Alfonso Sastre," Symposium, 21 (1967), 255-263.
- Wellwarth, George E. "Introduction." The New Wave Spanish Drama: An Anthology. Editor George E. Wellwarth. New York: New York University Press, 1970. ix-xviii.

II. Obras críticas

- Anderson, Farris. Alfonso Sastre, World Authors Series #155. New York: Twayne Publishers, 1971.
- Auburn, Charles V. "Le Théâtre espagnol engaré: Buero Vallejo et Sastre." Le théâtre moderne II: Depuis la deuxième guerre mondiale. Ed. Jean Jacquot. Paris: Eds. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1967. 117-23.
- Corrigan, Robert W. "Five Dramas of SELFHOOD." The New Theatre of Europe, I. Delta Books. New York: Dell, 1962. 9-31.
- Gordón, José. Teatro experimental español. Madrid: Escelicer, 1965.
- Villegas, Juan. "La acción dramática y la estructura temporal en 'Ana Kleiber,' de Alfonso Sastre." Hacia un método de análisis de la obra dramática. Valdivia (Chile): Imprenta de la Universidad Austral de Chile, 1963. 200-254. Una obra muy importante que no se ha podido consultar.

Otras obras consultadas

I. Obras dramáticas y prosa narrativa.

- Brecht, Bertolt. Parables for the Theatre: The Good Woman of Setzuan; The Caucasian Chalk Circle. Eric Bentley, traductor. London: Penguin Books, 1971.
- Buero Vallejo, Antonio. Historia de una escalera y Las palabras en la arena. Colección teatro #10. Novena edición. Madrid: Escelicer, 1970.
- Camus, Albert. The Just; The possessed. Henry Jones y Justin O'Brien traductores. London: Penguin Books, 1970.

- Chekhov, Anton. Best Plays by Chekhov: The Sea Gull; Uncle Vava; The Three Sisters; The Cherry Orchard. Stark Young traductor, del ruso. New York: The Modern Library, 1956.
- Cortazar, Julio. Rayuela. Duodécima edición. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.
- García Lorca, Federico. Obras completas. Madrid: Aguilar, 1971.
- Goytisolo, Juan. Señas de identidad. 2a edición. México: Joaquín Mortez, 1969.
- Hellman, Lillian. Six Plays by Lillian Hellman. New York: The Modern Library, 1960.
- Miller, Arthur. Arthur Miller's Collected Plays. New York: The Viking Press. 1957. (8th printing February 1967).
- Olmo, Lauro. La camisa. Colección teatro #540. Madrid: Escelicer, 1967.
- O'Neill, Eugene. The Plays of Eugene O'Neill. New York: Random House, 1967.
- Priestley, J.B. The Plays of J.B. Priestley: Volume III. London: William Heinemann, Ltd., 1949.
- Sartre, Jean-Paul. No Exit and Three Other Plays. New York: Vintage Books, 1949.
- Vega, Lope de. Fuente Ovejuna; Peribáñez y el comendador de Ocaña; El mejor alcalde, el rey; El caballero de Olmedo. Editor J.L. Lope Blanch. 6a edición. México, D.F.: Editorial Porrúa, S.A., 1970.
- Williams, Tennessee. Teatro I: Un tranvía llamado deseo; El zoológico de cristal; Verano y humo. León Mirias traductor. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1966.
- II. Obras generales sobre teatro y literatura.
- Anderson, Michael. Jacques Guicharnaud, Kristin Morrison, Jack D. Zipes, y otros. "Alfonso Sastre." Crowell's Handbook of Contemporary Drama. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1971. 394-5.
- Auburn, Charles Vincent. Histoire du théâtre espagnol. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.
- Brown, G.G. A Literary History of Spain: The Twentieth Century. London: Ernest Benn Limited, 1972. 159-160.
- Díaz-Plaja, Guillermo y Francisco Monterde. Historia de la literatura española e historia de la literatura mexicana. Sexta

- edición. México: Editorial Porrúa, S.A., 1967.
- Domenech, Ricardo. El teatro, hoy. Edicusa. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, S.A., 1966.
- Freedley, George y John A. Reeves. A History of the Theatre. 3a edición. New York: Crown Publishers, Inc., 1968. 715.
- García López, J. Historia de la literatura española. Décima edición. Barcelona: Editorial Vicens-Wives. 1966.
- García Pavón, Francisco. El teatro social en España (1895-1962). Madrid: Taurus, 1962.
- García Rico, Eduardo. Literatura y política: en torno al realismo español. Colección Los suplementos #19. Madrid: Editorial Cuadernos para el diálogo, S.A., 1971. pp. 27-29.
- Matlaw, Myron. Modern World Drama: An Encyclopedia. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1972. 678.
- Parker, Jack Horace. Breve historia del teatro español. México: Ediciones de Andrea. 1957. 1a ed.
- Pérez Minik, Domingo. Teatro europeo contemporáneo. Madrid: Ediciones Guadarrama. 1961.
- Quinto, José María de. La tragedia y el hombre. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A. 1962.
- Ruiz Ramón, Francisco. Historia del teatro español, 2: Siglo XX. Madrid: Alianza Editorial. 1971.
- Torrente Ballester, González. Teatro español contemporáneo. 2a. ed., 1968; Madrid: Ediciones Guadarrama. 1957.



BIBLIOTECA SIMON BOLIVAR
CENTRO DE ENSEÑANZA
PARA EXTRANJEROS