Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, XCVII-2, 2021, 429-437

ALFONSO SASTRE (1926-2021)

Estoy «entre la fama y el olvido» afirmaba Alfonso Sastre en uno de los artículos en los que dialogaba con su sombra. Ante su muerte, el 17 de septiembre de 2021, se ha manifestado con claridad esta situación dual que el dramaturgo señaló con ironía amarga. Al lado de equilibrados reconocimientos de su valía, se han dejado ver mezquinos e interesados silencios. Es innegable, sin embargo, que Alfonso Sastre, en muy diversos frentes de la literatura (narrativa, ensayo y opinión, poesía, guiones…) y, sobre todo, en el ámbito del teatro, ha sido y seguirá siendo una figura esencial y, por ello, inolvidable.

Aunque los contactos con el teatro venían desde la niñez («En mí se produce una vocación por la escritura literaria e inmediatamente por la teatral a una edad muy temprana y de una forma muy intensa, una especie de enamoramiento de las letras y del teatro, de ambas cosas a la vez y con una gran pasión»), es su pertenencia a *Arte Nuevo* la que marca el inicio de su dedicación escénica. Constituye el de este grupo un proyecto muy apreciable en el convencional panorama escénico de la década de los cuarenta del siglo veinte que se inició, en 1945, en Madrid cuando unos jóvenes, amigos y amantes del teatro, decidieron hacer posible algo radicalmente distinto de lo habitual. *Arte Nuevo* muestra en su nombre el propósito que movía a Alfonso Sastre, Alfonso Paso, José Gordon, Medardo Fraile, Carlos José Costas y Enrique Cerro de

conseguir en España «la renovación total del teatro», ante la degradación que, salvo muy singulares excepciones, dominaba la escena española. En la amplitud de ese deseo reside la importancia del grupo, que, si apenas tuvo una influencia real en el teatro de la época, sí apuntó certeramente hacia sus males. Una década más tarde indicó Sastre la naturaleza y el carácter que para él tenía *Arte Nuevo*: «¿Qué traíamos nosotros? Traíamos fuego, pasión, inocencia, audacia, amor al teatro…». No pudieron mantenerse mucho tiempo, aunque sí permanecieron en nuestro autor la voluntad rebelde, los deseos de experimentación escénica, la integridad de sus ideas, la energía, generosidad y lucidez de su persona y la incómoda conflictividad de algunas de sus actuaciones.

Cuando *Arte Nuevo* desapareció en 1948, Alfonso Sastre continuó vinculado a otros grupos teatrales y publicó críticas y artículos en *La Hora*, una revista del Sindicato de Estudiantes (SEU), por lo que no estaba tan sometida a los rigores de la censura, lo que hizo posible que en ella se publicase el «Manifiesto del TAS (Teatro de Agitación Social)» que suscribieron Alfonso Sastre y José María de Quinto en septiembre de 1950 y que señalaba el tránsito de una rebelión «absolutamente estética», producto de «una indiferenciación política total», a una conciencia social clara. El TAS pretendía hacer llegar hasta la sociedad española, con un alcance mayor, la revolución que *Arte Nuevo* intentó en el mundo de la escena, pero la situación política y social hacía impensable que se pudiese poner en práctica un Manifiesto que los mismos autores creían una provocación y que, más que un proyecto conocido y meditado en todos sus extremos, constituía un modo de coerción frente al poder.

Después de las cuatro obras en un acto de los años de *Arte Nuevo* (*Ha sonado la muerte* y *Comedia sonámbula*, con Medardo Fraile, *Uranio 235* y *Cargamento de sueños*), escribió Sastre *Prólogo patético*, tragedia con la que se acercaba al drama del terrorismo y a los problemas morales que puede suscitar en quienes lo practican, como hizo Albert Camus en *Los justos*, obra que el dramaturgo español desconocía entonces. Inmediatamente después compuso *El cubo de la basura*, donde se plantea la cuestión de la justicia personal y la justicia social.

Estos dos textos no se estrenaron ni se publicaron entonces y Sastre se dio a conocer a un público más amplio con *Escuadra hacia*

la muerte, que el Teatro Popular Universitario presentó en el Teatro María Guerrero el 18 de marzo de 1953 (año en que él termina sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Murcia), con un excelente reparto y gran éxito, por lo que se representó otros dos días además del inicialmente previsto. La obra recogía su experiencia del servicio militar, del que salió con un fuerte rechazo hacia la institución castrense, y presentaba con agudeza (como en los tiempos de *Arte Nuevo*) el problema existencial del individuo en un mundo absurdo y sin sentido o con un Dios que no ofrecía respuestas; pero no era difícil percibir en la cerrada situación de esta escuadra de castigo una imagen de la oposición a un sistema que gobernaba y disponía de la vida de los seres humanos sin contar con ellos. La pieza se configura en dos partes de seis breves cuadros cada una, estructura luego empleada en muchas de sus obras, que rompe con el procedimiento habitual de los tres actos.

Escuadra hacia la muerte fue bien recibida por la crítica y Alfredo Marquerie, director del María Guerrero, quiso continuarla en programación normal. Pero a la tercera sesión asistió una alta autoridad militar que protestó airadamente de que un Teatro Nacional ofreciese «una obra antimilitarista y antipatriótica». Se suspendió por ello su paso a la cartelera y cuando, en septiembre de ese año, se solicitó autorización para representarla, fue prohibida; no obstante, era título al que acudían una y otra vez teatros de cámara y de aficionados.

Lo ocurrido con las representaciones de *Escuadra hacia la muerte* deja ver lo que constituirá la problemática andadura de Alfonso Sastre: repetidos vetos censoriales; escasa presencia en escenarios comerciales y muy frecuentes representaciones de grupos independientes, de aficionados y universitarios; entrega decidida al teatro, entendido como un medio de transformar la sociedad; compromiso personal y reiteradas dificultades con la autoridad constituida.

El primer estreno profesional de Alfonso Sastre, en 1954, fue el de *La mordaza*, inspirada lejanamente en unos sucesos reales y con la apariencia de un drama rural, que lleva al escenario una situación cerrada para la que cabría también una interpretación metafísica pero que apunta principalmente hacia una protesta social. Tuvo éxito de público; los críticos apenas vieron, sin embargo, algo más que un

hondo drama familiar que se juzgó muy conseguido, con una excelente puesta en escena y que prometía un seguro autor.

Los años siguientes fueron cruciales en la vida y en la obra de Alfonso Sastre. En febrero de 1956 tiene lugar su primer procesamiento por haber participado en reuniones para formar un sindicato libre de estudiantes y en otras para organizar un congreso de escritores jóvenes; merced a que la UNESCO le había concedido una beca para estudiar en París, se marcha, evitando la cárcel. En la capital francesa Eduardo Haro Tecglen le propone ingresar en el Partido Comunista, pero algunas reservas de carácter intelectual y la intervención soviética en Hungría lo retraen y queda cercano al Partido, pero sin entrar en él hasta 1963.

Durante los años centrales de la década tienen lugar los estrenos de *La sangre de Dios* (1955), *El pan de todos* (1957) y *El cuervo* (1957) y Sastre escribe varios textos (*Tierra roja*, *Ana Kleiber*, *Muerte en el barrio*, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*) y continúa sus reflexiones acerca de diversos aspectos del mundo del teatro por medio de sus colaboraciones en las revistas *Correo Literario*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Primer Acto* y *Revista Española* (que creó y dirigió con Sánchez Ferlosio e Ignacio Aldecoa bajo el auspicio de Rodríguez Moñino); algunas de ellas pasan a formar parte de su libro de carácter teórico *Drama y sociedad* (1956), un «primer paso», como en el Prólogo se afirmaba, hacia la puesta al día de la *Poética* aristotélica.

Sastre va desplegando la dedicación, muy destacable por su infrecuencia en nuestros dramaturgos, a la escritura teórica sobre el teatro. En *Drama y sociedad*, *Anatomía del realismo* y *La revolución y la crítica de la cultura*, compuestos en un lapso de quince años, se advierte la evolución de su modo de concebir la tragedia hasta llegar, desde la aristotélica, a la «compleja»; en esta une varios aspectos de los que se venía ocupando: el teatro de «agitación social», la profundización en el realismo y el empleo de la tragedia como genuina forma de su escritura teatral. La reflexión teórica se mantiene durante toda su vida, con títulos de la hondura de *Prolegómenos a un teatro del porvenir, Crítica de la imaginación*, *El drama y sus lenguajes*, *Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida)* o *Grandes paradojas del teatro actual*, aparecidos en la editorial Hiru, que acometió la plausible tarea de publicar toda la obra del autor.

Su actividad creadora ahonda en la tragedia como género y en el realismo como procedimiento con un claro avance desde los planteamientos metafísicos hacia los abiertamente revolucionarios. Pretendía Sastre en estas «tragedias socialistas» la subversión social de nuestro tiempo, pero la existencia de la censura lo llevó a utilizar épocas pasadas y lugares imaginarios o alejados. Así, *En la red*, apasionada defensa de la libertad en la que analiza la condición humana del hombre clandestino, estrenada por el Grupo de Teatro Realista en 1961, está situada en la lucha por la independencia de Argelia.

En la década de los cincuenta Sastre se afianza así mismo, sobre todo con *El cuervo*, en una línea diferente, la de la experimentación con el tiempo y el terror fantástico (en la que se encuentran *Ana Kleiber* y *La sangre de Dios*); en el autor permaneció la atracción por los mitos de terror vistos de modo irónico y simbólico, como se advierte desde las obras teatrales: *El escenario diabólico*, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina, Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel* o *Crimen al otro lado del espejo* hasta las narraciones de *Las noches lúgubres*, *El lugar del crimen*, *Necrópolis*, y el poema «El Evangelio de Drácula».

En 1960 tiene lugar en las páginas de *Primer Acto* la conocida polémica del «posibilismo-imposibilismo» que mantuvo con Antonio Buero Vallejo. No había renunciado Sastre al posibilismo en algunas de sus obras pero su actitud imposibilista se endurecía en el enfrentamiento con Buero y con Alfonso Paso, amigo de la infancia y juventud, con el que ahora discrepaba completamente. Se asentaba, además, en ese momento en la voluntad de afirmar teóricamente desde el teatro unos principios de acción social y política para las que, años después, ve ineficaces una y otra postura.

Asalto nocturno (escrita en 1958-1959) significa el tránsito hacia una nueva época en la producción dramática de Alfonso Sastre, caracterizada por la tragedia compleja, hallazgo con el que ensancha dialécticamente sus vías creativas y lucha ante un entorno cada vez más hostil. La presencia en ella de «héroes irrisorios» en la historia o en la vida conduce a la indagación acerca del sentido de la existencia de unos individuos socialmente desamparados en la genialidad de su pensamiento, en su lucha desesperada o anónima, en su miseria y marginalidad.

En *La revolución y la crítica de la cultura* se traza la teoría de la tragedia compleja, resultado de un proceso teórico-práctico cuya primera manifestación acabada es *M.S.V. (o La sangre y la ceniza)*, concluida en 1965. En este subgénero, que desarrolla elementos empleados por Sastre desde sus inicios (división en cuadros, mezcla de realidad y ficción, partes narrativas), se dan también otros nuevos (grabaciones y proyecciones, carteles, ampliación de acotaciones, efectos de participación) y se plantea una mayor soltura en el lenguaje verbal y escénico. *La sangre y la ceniza* está protagonizada por Miguel Servet, al que Alfonso Sastre dedicó atención particular; poco después de poner final a esta pieza apareció su biografía literaria *Flores rojas para Miguel Servet* y, años más tarde (1989), se emitió en Televisión Española la serie *Miguel Servet. La sangre y la ceniza*, cuyos guiones realizó con Hermógenes Sainz y José María Forqué. El drama evoca a la par la lucha del espíritu libre del médico y teólogo aragonés contra los poderes que lo sojuzgaban y la opresión que en los años de escritura del texto padecen quienes se levantan contra un sistema igualmente coactivo en el teatro español.

Es ésta una época particularmente dificultosa en la nada fácil existencia del autor; en ella se escribió *La taberna fantástica*, tercera de sus tragedias complejas, y, al poco de concluirla, ingresa en la cárcel de Carabanchel por un arresto gubernativo derivado de sus actividades de apoyo al movimiento universitario. En 1967 se produce el estreno de *Oficio de tinieblas*, el último en un teatro comercial hasta el de *La taberna fantástica*, en septiembre de 1985. Esta obra ejemplifica la «fortuna» que aqueja al autor: concluida en 1966, no se publica hasta 17 años después (tuve la satisfacción de hacerlo, gracias a su apoyo, en la Universidad de Murcia) y consigue al estrenarse un memorable éxito y el Premio Nacional de Teatro; Sastre consideró esto un «incidente» que no debe conducir al olvido del largo tiempo durante el cual el texto se mantuvo invisible ni de la invisibilidad de su creador en los escenarios.

La taberna fantástica se sitúa en el tiempo del autor (que aparece como personaje) y es consecuencia de sus vivencias inmediatas, fundamentales en la misma estructura de la pieza. Tiene esta un núcleo que, con la apariencia de un drama costumbrista en una taberna suburbial de la capital de España, evidencia el problema vital de unos personajes que pertenecen a un castigado grupo

marginal, el de los quinquilleros; además, el Prólogo, el Intermedio y, sobre todo, el Epílogo, diseñan una perspectiva fantástica y proporcionan un significado que trasciende la anécdota argumental. El modo expresivo utilizado es un «lenguaje bronco» en el que se mezclan coloquialismos, vulgarismos y un vocabulario que combina voces de germanía con otras procedentes del caló, del argot carcelario y de origen merchero; pero no es esto un mero recurso caracterizador sino el adecuado medio para exteriorizar la profunda identidad de los personajes.

En la década de los setenta tienen lugar otros sucesos de gran importancia para Alfonso Sastre: en 1974 es detenida, con graves acusaciones, Eva Forest, su esposa, y después él mismo, tras de lo cual, abandona el Partido Comunista; se exilia a Francia, de donde es expulsado en 1977; fija entonces su residencia en Euskadi y allí ha permanecido hasta su muerte.

La censura, que no había permitido la publicación de *La sangre y la ceniza* en el volumen de las *Obras completas* de la editorial Aguilar, ni su estreno en España, autorizó este en 1976. Lo hizo el año siguiente el colectivo el Búho y la noche de la primera representación explotó una bomba en el teatro.

Esas negativas experiencias en la vida y en la actividad dramática del autor influyen de manera creciente en la configuración de su último teatro a través de una mirada distanciada en la que el humor y la imaginación son elementos capitales; la situación «doble», dentro y fuera de la escena y de la sociedad española, lo convierte en figura de su propia obra, bien como personaje, bien como mediador a través de la creciente participación en acotaciones que constituyen una abierta complicidad con el lector ante la impuesta lejanía del espectador. El extrañamiento favorece la complacencia en dar forma a la lengua, que cree la única patria del escritor, y en el empleo de las hablas marginales, puesto que él se siente «un escritor lumpen», y propicia igualmente una visión de la realidad en la que se invierten las percepciones y creencias habituales.

Por ello, se ocupa de nuevo de los mitos de terror y recrea personajes literarios procurando nuevas perspectivas de las historias que manifiesten la complejidad de un acontecer siniestro en su acostumbrada inmediatez. Esa especie de «dramaturgia de boomerang», construida con «la dialéctica de la participación y la

extrañeza», se lleva a cabo con figuras como Celestina (*Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, 1977-1978); Gila, la serrana de Vélez de Guevara (*Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel*, 1983); o Don Quijote (*El viaje infinito de Sancho Panza*, 1983-1984).

Mediada la década de los ochenta, Sastre comienza a escribir unos dramas, protagonizados por «héroes» en marcado proceso de decadencia personal, en los que extrema la libertad en la construcción dramática, la conciencia de teatralidad y los elementos mágicos y fantásticos. En *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann* se llevan a escena los dieciséis días finales de la vida del filósofo; *Revelaciones inesperadas sobre Moisés* lo muestra en contradicción con la imagen que de él proyectan los textos bíblicos; Filo el Gordo, protagonista de *Demasiado tarde para Filoctetes*, es una figura degradada que se enfrenta a una para él imposible realidad; *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* dramatiza los postreros días de Edgar Allan Poe. En las notas finales de esta pieza, declara Alfonso Sastre su voluntad de dar por acabada la creación teatral, tras advertir irónicamente que es un escritor que se ha quedado siempre o casi siempre por debajo de los temas, pero añadiendo que el teatro español ha estado también «muy por debajo de estos escritos» (una colección de sesenta y ocho obras dramáticas). Resuelve por ello «clausurar mi escritura teatral», decisión que es preciso relacionar con la propia insatisfacción, que es también la de no pocos de los más valiosos dramaturgos de su generación.

La vocación teatral de Alfonso Sastre (con algunos positivos acontecimientos, como el estreno en 1990 en el Centro Dramático Nacional de *Los últimos días de Emmanuel Kant*; el montaje para la Exposición Universal de Sevilla de *El viaje infinito de Sancho Panza* o el Premio Nacional de Literatura Dramática en 1993 por *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel*) se impuso, sin embargo, al abandono anunciado en 1990 y el autor redacta tres años después *Teoría de las catástrofes o Infernaliana o Prehistorias*; a continuación, *Lluvia de ángeles sobre París*, insólita tentativa de teatro comercial; y, a petición de cuatro grupos independientes, la versión muy libre de *Anfitrión* de Plauto titulada *Los dioses y los cuernos*.

En su constante búsqueda en distintas direcciones se produce un experimento más. En 1996, año en el que recibe en Italia el Premio Feronia por el conjunto de su obra, comienza a

escribir la trilogía policíaca *Los crímenes extraños* (*¡Han matado a Prokopius!*, *Crimen al otro lado del espejo* y *El asesinato de la luna llena)* a la que se añade más tarde un nuevo título: *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm*.

La conflictiva y dual condición de Alfonso Sastre y de su teatro se ha seguido advirtiendo en las dos primeras décadas del siglo XXI. No han faltado reconocimientos y galardones (Premio Leandro Fernández de Moratín de la ADE, Max de Honor, Premio Quijote de la Asociación Colegial de Escritores, Homenaje de la Asociación de Autores de Teatro y del Círculo de Bellas Artes) y algunas apreciables representaciones de sus textos (*¡Han matado a Prokopius!*, *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, su versión de *Marat Sade*). Desde las últimas, en 2016 (*Cargamento de sueños* en el Teatro Español y *Escuadra hacia la muerte*, en el María Guerrero), han transcurrido cinco años. Pero los textos del autor, objeto de muy extensa atención académica dentro y fuera de España, nunca han gozado una puesta en escena *regular*. Él ya había dicho que estaba «acostumbrado a no existir»; pero también que, «a pesar de todos los pesares, la literatura dramática no muere». Y en ella permanecerá Alfonso Sastre con su muy amplia y valiosa producción, su singular estética y su vigorosa fuerza creadora.

MARIANO DE PACO
UNIVERSIDAD DE MURCIA