* Gregorio Torres Nebrera

EL PENSAMIENTO TEATRAL DE ALFONSO SASTRE

entre tres manifiestos

EL PENSAMIENTO TEATRAL DE ALFONSO SASTRE

entre tres manifiestos

Alfonso Sastre hacia 1966

Tras los comienzos que vinieron a ser los de "Arte Nuevo", en compañía de otros (y entre esos otros estaban José María de Quinto y Alfonso Paso) Alfonso Sastre inició un camino de teatro comprometido con su tiempo, con sus alrededores, a partir de una reflexión que tenía bastante que ver nada menos que con la *Poética* de Aristóteles y la restauración de la tragedia y, desde luego, del drama y su significación y valor sociales. Se alineaba entonces Sastre con los precedentes que, antes de la Guerra Civil, habían sido Sender, y su *Teatro de Masas*, y Araquistáin y su *Batalla Teatral*. Y es que, como ambos precedentes (sobre todo Sender) Sastre también se sintió muy influido por las doctrinas de Piscator acerca de un teatro político, de combate, pero sin pérdida de su prioritaria calidad estética.

Aquel grupo de jóvenes inconformistas—Sastre al frente—creía firmemente que el teatro podía ser un válido instrumento para cambiar la sociedad. Y los postulados de esa propuesta se formularon en el primer manifiesto que quiero considerar: "El Teatro de Agitación Social": un manifiesto para una acción a sabiendas ambiciosa, y, por consiguiente, a sabiendas difícil, casi imposible de llevar a la práctica en lo que entonces era el teatro del más engallado y vigilante franquismo. Era un desahogo romántico antes que algo verdaderamente factible.

Previamente a la publicación del Manifiesto en el número de octubre de 1950 de la revista *La Hora*, Sastre fue preparando el terreno con una serie de artículos sin pelos en la lengua, que iban perfilando el espacio de confrontación con el artrítico teatro comercial y oficial que se venía ofreciendo durante toda la primera década franquista, y su desautorización sin paliativos. Uno de esos precedentes fue el artículo "Llamada al frente teatral" (junio del 49) en el que se convocaba a los jóvenes creadores que comulgasen con la necesidad de erradicar la postración

escénica vigente dentro del estancamiento cultural generalizado, animando al "método violento", es decir, "a la ocupación de una sala, el asalto y la entrega sin condiciones de unas posibilidades". En esa serie se deben reseñar dos artículos especialmente, pues en ellos se declaran los dos pilares fundamentales que sostienen el manifiesto: "Teatro y política" y "Teatro de agitación", ambos de enero del 50. La propuesta nuclear del primero enlazaba con el título del segundo: "la urgencia de un teatro político, de un teatro en la brecha, de un teatro de combate"; y ese concepto de "teatro de combate" lo concretaba Sastre en estas palabras tomadas del segundo artículo: "La tarea más urgente que tiene que imponerse un grupo de autores españoles jóvenes es la de crear un *teatro de agitación*. Entiendo por agitación tanto la agitación puramente teatral—técnica— como la agitación espiritual y política". Y en el mes siguiente apostillaba lo afirmado el mes anterior reafirmándose en un "teatro de agitación social y espiritual" que saliese al paso de la inveterada inhibición del teatro para abordar, ni de lejos, la real situación social del país. Llevaba razón el profesor Francisco Caudet cuando destacaba la importancia del artículo de junio del 50 "Sentido político del Teatro de Agitación", porque en él se matiza claramente dos exigencias de ese teatro de ruptura por el que se aboga: en primer lugar su condición de teatro realista (concepto al que luego volverá Sastre en torno al tercer Manifiesto que voy a examinar), pero nunca teatro de propaganda de partido, que es una limitación estética ínsita, aunque sí claramente ideologizado, nunca un "teatro neutro" y, en segundo lugar y ante todo, un teatro independiente (ese teatro que, andando las décadas, soportó una parte importante de la protesta antifranquista, pero, a la sazón, demasiado incipiente para hacerse oír). Todo estaba ya dispuesto para formular, punto tras punto, el Manifiesto del Teatro de Agitación Social. Y también para que la señora Censura entrara a saco, sin dilación ni titubeos, en la prohibición de los dos espectáculos que el grupo proponía representar: *Hinkemann* de Toller y *La Huelga* de Galsworthy para pasar de la teoría del papel impreso a la realidad de la escenificación.

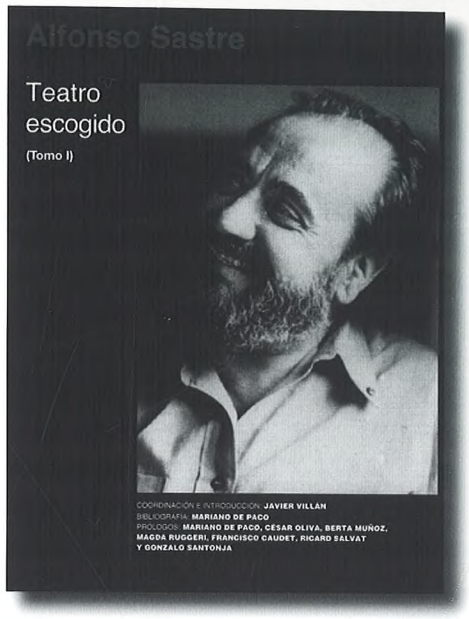
El "TAS"(Teatro de Agitación Social), que se fundamentaba en la prioridad de lo social (los contenidos) sobre lo artístico (las formas) entendía como tarea urgente "una agitación de la vida española", pasada la primera década del desastre civil, y pensaba que el arma del teatro, con "sus posibilidades de proyección social", era un válido instrumento para "llevar la agitación a todas las esferas de la vida española" (y estoy glosando frases literales del punto quinto del Manifiesto). Por encima de cualquier preocupación formalista, esteticista, que podía conducir a la recepción selecta, minoritaria, se pensaba que había que escribir un teatro que conectara directamente, claramente y ampliamente con la

masa obrera, proletaria, que ahora más que nunca estaba alejada de los escenarios, arropada en las evanescencias de un cine hecho de grandezas imperiales de cartón piedra, de amables fruslerías americanas con las que soñar lo que se tenía muy lejos de poseer (en lo material y lo espiritual) o de resignadas consignas de bondad y paz trufadas de añejo folklorismo. Visto desde cincuenta y tantos años de perspectiva, el TAS pretendía, nada más y nada menos, que un estado de agitación social desde el estamento cultural que más control censor padecía, el teatro. Era un exceso de confianza—cerrados los ojos a la insoslayable realidad dictatorial que envolvía la vida española— que no tenía empacho en pronunciarse con una segura contundencia que hoy, y con todo lo que ha llovido, nos hace sonreír con simpática indulgencia: "nos declaramos", "rechazamos", "creemos firmemente", eran algunas de las expresiones verbales que, repetidas, encabezaban la mayoría de los puntos del Manifiesto. Y más aún: se pretendía, en el punto 17, contar con "el apoyo tanto de la Dirección General de Teatro", o sea, de la misma autoritaria y restrictiva Censura, y además de "las organizaciones sindicales que encuadran a todos los productores españoles", una presunción que se podía justificar porque se formulaba desde la revista, libre de los interdictos censores, desde la que se lanzaba el "TAS". Y por si eso fuera poco, los jóvenes firmantes del Manifiesto querían acabar— en el punto décimo quinto— con "todo el orden teatral vigente", y de modo metafóricamente contundente, revolucionario (amén del vuelo literario de la pluma) apostillando que "en este aspecto nuestros procedimientos no serán muy distintos a los utilizados por un incendiario en pleno delirio destructor". Y si seguimos leyendo en el mismo punto, sorprende la confianza absoluta en la idoneidad y grandeza del proyecto que tenían de Quinto y Sastre, pues el teatro que se produjera desde los presupuestos del "TAS" debería, en su momento, constituirse en el "auténtico Teatro Nacional". Y es que, como ha explicado luego Alfonso Sastre, y se alude a ello en el mismo Manifiesto, los firmantes del documento quisieron retar la falacia que pomposamente había lanzado—con la fuerza del editorial de cáscara vacía—el diario "Arriba" unos meses antes, según el cual en aquella España del 50 era posible escribir, hacer y presenciar el teatro social y político más avanzado. Una afirmación que se negaba con solo hacer recuento, en la últimas páginas del periódico mencionado, y jornada tras jornada, de la cartelera teatral madrileña. Y, desde luego, una pieza primeriza de Sastre como *El cubo de la basura* hubiera sido un válido ejemplo, en medio del aletargado teatro español de entonces, de ese "teatro social", suscitador de conciencia social, que el manifiesto proponía: recordemos su punto 12: "El T.A.S. va a realizar la empresa de traer el drama a los escenarios españoles, de los que está ausente desde hace

tanto tiempo" y además quería "desmentir que el drama—y más concretamente el drama de preocupación social y política—está *fuera de la ley* en España, como han pretendido algunos comentaristas extranjeros al informar sobre la censura española". Era como si los suscriptores del manifiesto estuviesen pecando de pasmosa ingenuidad o de retadora osadía ante el autoritario control político.

Lo perseguido en el programa operativo del "TAS" se concretaba mucho mejor en una obrita de la que me parece que nunca hubo representaciones en España (sí en Suiza): *El cubo de la basura*. De hecho cuando en el punto undécimo del referido manifiesto se enuncia el elenco de títulos concretos sobre los que el grupo quiere experimentar su propuesta de "teatro social", se enumeran al lado de sólidos textos de Sinclair (*La fuerza de un gigante*), de Toller (*Hinkeman*), de Steinbeck (*La luna se ha puesto*), de Rice (*El Metro*), de Sartre (*Las manos sucias*), de Brecht (*Madre Coraje*), de Galsworthy (*La Huelga*), de O'Neill *(El mono desnudo*) o de Miller (*La muerte de un viajante*) otros títulos de los jóvenes que (casi todos) iban a formar parte del grupo de colaboradores de "Revista Española" (Pilares, Fraile, Castiella, García Pintado) y por supuesto de los firmantes del manifiesto, de Quinto y Sastre. Y de este último se menciona la pieza *Basura*, que indudablemente alude al texto que por aquellas fechas—septiembre de 1950—se estaba redactando, para acabar titulándose, al año siguiente, *El cubo de la basura*. Sería interesante, creo, cotejar algunas de las propuestas teóricas del manifiesto con lo concretado en el referido texto dramático. La obra de Sastre hacía mirar a los personajes amontonados en una zona del suburbio, con sus estrecheces, sus penurias, sus hambres, su frío y todo su desencanto; unos explícitos perdedores de una guerra, que se reúnen clandestinamente para preparar una huelga, que no quieren (pese a que varios lo hacen) resignarse en la trampa anestesiante del alcohol (una taberna en la que se citan varios marginados o delincuentes de la miseria y que se podría considerar como lejano antecedente de *La taberna fantástica* o del mundo ampliamente examinado en su variado ensayo *Lumpen, marginación y jerigonça*) y que, además, son capaces de revisar las verdades o las falacias de las consignas de partido. Y en medio de todo ello el destino trágico de un hombre que, como en *Los justos* de Camus, quiere reorientar su vida desnortada ejecutando al mal hombre que ha deshonrado a la que fuera su novia. Acción individual de rebeldía que acaba consonando con la acción colectiva que se vislumbra cuando la obra termina, aunque volvamos a la escena-denuncia del jovencillo casi desnudo, y yerto de frío, que rebusca en el montón de la basura. Un ejercicio-propuesta que concertaba con el concepto de "dramaturgo testigo" también defendido en este manifiesto. Haber presenciado esta pieza corta en un teatro madrileño, en la temporada 51-52,

hubiera adelantado al menos diez años el inicio del teatro social en España. O mejor dicho, del "drama social", porque el teatro al servicio de la sociedad es la gran apuesta que hace Sastre en el primero de sus libros ensayísticos. Allí, tras "redescubrir" la importancia del drama, como la fórmula teatral en la que mejor puede resituarse la tragedia aristotélica, se analiza detalladamente la relación del drama con la sociedad a la que sirve y a la que se dirige. La tragedia moderna plantea su "hybris" o purgación con una dimensión social, colectiva, que incluso se tiñe de ideologización política. El drama moderno conecta el dolor individual con el interés social, inserta al individuo solidariamente en la colectividad, no lo deja perdido a la suerte del caso individual, lo asume y saca consecuencias válidas para muchos. Como dice Sastre en una elocuente frase que tomo del capítulo V de la segunda parte de *Drama y sociedad*: "El drama se convierte en el hilo conductor entre el dolor de la calle y el espíritu del hombre". Sastre encontraba entonces un ejemplo paradigmático de lo que proponía en la obra de Miller *Muerte de un viajante* (y polemizó acerca de su interpretación). Pero también se planteaba el autor en ese primer ensayo las importantes relaciones entre teatro y compromiso político. Advertía entonces del inexcusable equilibrio que el dramaturgo debe procurar en sus textos, entendiendo también la posición y las razones del contrario, pues de no hacerlo así el teatro político dejaría de ser tal, perdería toda su eficacia cayendo en el puro libelo melodramático. En esta faceta otro ejemplo ejemplar vendría a ser el drama de Sartre *Las manos sucias*, además de aquellas dos piezas de Toller y Galsworthy con las que quería iniciarse el "Teatro de Agitación Social".

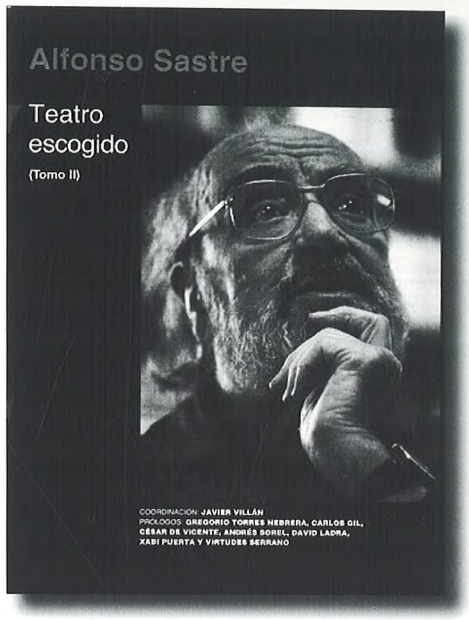


Tras el comentado primer manifiesto, y pese a su irrealización, Sastre no desistió de su empeño de cruzado contra el muy mejorable teatro español del medio siglo. Y desde diversas cabeceras —"Correo Literario", "Revista Española", "Acento Cultural" y "Primer Acto"— continuó la ofensiva con nuevos artículos al respecto. En la singular revista que creara Rodríguez Moñino en 1953, y en su número penúltimo, Sastre hacía un atinado examen del teatro europeo y america-

no de su tiempo, destacando los mejores en cada nación (Sartre y Anouilh entre los franceses; Ugo Betti entre los italianos; Brecht entre los alemanes; Priestley en el teatro inglés; un excelente puñado de dramaturgos —O'Neill, Saroyan, Wilder, Rice, Miller— en el teatro norteamericano) para contrastarlos con la penuria y estancamiento del español, a partir de la creencia de que "el teatro tiene una misión importante: de agitación y denuncia, ante el pueblo y el Estado, del dolor y la angustia de los hombres, de los problemas del país". ¿Cuál era el diagnóstico del preocupado, implicado observador que era, y es, Alfonso Sastre, acerca del teatro español en el que aspiraba a moverse? Éste: "un teatro pobre de temas, vacío de problemas, repetido de tramas hasta el más penoso de los aburrimientos. Encontramos un teatro que ni siquiera es divertido. Y, además, montajes imperfectos, maquinaria anticuada y una palidísima expresión de dirección de escena, evidente en la desarticulación de las interpretaciones". Sastre acompañaba el diagnóstico de grave padecimiento con una serie de urgentes medidas de choque, insistiendo en la actuación de una censura con criterios fijos, coherentemente aplicados en cada ocasión, y no en la arbitrariedad desorientadora, estéril y absurda del organismo censor. Después del paseo por el mejor teatro coetáneo, Sastre había de reconocer que el teatro español de comienzos de los cincuenta "es un caso muy diferenciado dentro del panorama del teatro occidental" ; que aquel teatro no se exportaba a país alguno, que era un teatro totalmente incomunicado con el exterior, que servía a sus autores no de plataforma de lanzamiento sino de hoyo de silencio e ignorancia. Y terminaba su artículo volviendo a lo que entonces era centro de interés de su pensamiento teatral: las maneras de entender y practicar la función social del teatro; los que hacen del teatro ocasión de testimonio y denuncia y los que lo convierten en plataforma de evasión. La dualidad que Sastre calificaba como "teatro de angustia" y "teatro de magia" respectivamente.

Este artículo al que me estoy refiriendo era el texto de una conferencia de Sastre dictada en Santander, en el verano del 53, y dos años más tarde coincidía con lo esencial de su pronóstico el documento que recogía las conclusiones de los Coloquios sobre la situación del teatro español celebrados en la misma capital cántabra. En dicho documento, firmado por una decena de nombres encabezados precisamente por el de Sastre, que debió ser interviniente harto influyente en el coloquio, se afirmaba: 1º: la necesidad de recuperar para el teatro el público popular que lo está abandonando por el cine, por su mejor articulación empresarial; 2º : la conveniencia de instaurar, con dignidad e independencia, la figura del director de escena; 3º: la creación de una red de teatros que, abaratando costes, difunda el arte escénico entre las masas; 4º: que esa red sea atendida económicamente, en

sus comienzos, por el Estado, como apoyo inicial a una empresa que luego subsista *per se*, desde su deseable independencia; 5º: la creación de ayudas para incentivar el montaje de nuevos autores españoles; 6º: supresión de la censura previa, e incoherente en sus procedimientos, y su sustitución por posibles sanciones, siempre *a posteriori* y debidamente justificadas; 7º: revisión de las estructuras teatrales estatales del momento por considerarlas inoperantes; 8º: reordenación urgente de la enseñanza teatral y de la captación del público juvenil; 9º: dignificación y profesionalización de la crítica teatral, y 10º: denuncia del aislamiento del teatro español y la urgente necesidad de darlo a conocer en otros ámbitos.



En 1958, y desde las páginas de la revista "Acento Cultural", Sastre lanzaba su segundo manifiesto —puente entre el primero y el tercero— y firmado en solitario: "El arte como construcción", texto que encabeza su segundo libro de ensayo, y uno de sus títulos más celebrados: *Anatomía del realismo.* Afirmación básica, de partida, de este nuevo manifiesto: "el arte es una representación reveladora de la realidad". Pero la realidad, varia en su estructura, sentido y alcance, tenía entonces para Sastre una zona de exploración que le interesaba especialmente, y hacia ella lanzaba su llamada de atención e investigación: "la injusticia social en sus diversas formas". O sea, que la investigación de la realidad que se confía al arte, y por ende, al teatro, ha de ser "socialmente progresiva", ideológicamente comprometida en la transformación de esa injusticia social. Pero nunca renunciando a la capacidad artística, porque lo inauténtico en arte resulta, a la larga, ineficaz en lo social. Así llegaba Sastre a considerar el "social-realismo" como un "arte de urgencia", porque es integrador del artista con la sociedad a la que se dirige y en cuyo seno crea. Por ello mismo el artista responsable que postulaba Sastre ha de tener siempre presente que "su obra repercute en el cuerpo social y es capaz, por tanto, de contribuir a su degeneración, o a su revolución purificadora". Los efectos sociales del objeto artístico sobrepasan a su goce estético, que nunca debe ser el único y exclusivo fin del artista. El arte realista que apoyaba Sastre no era la simple

observación naturalista del entorno social, sin apenas vuelo estético en ocasiones, sino el arte que sabe conciliar estética y ética. En cualquier caso sí tenía claro que el arte realista es la definitiva alternativa al "arte por el arte" de entreguerras, con su cohorte de *–ismos*, que se agotaba en la esterilidad de su autocomplacencia, alejado de toda incidencia y trascendencia sociales. En resumidas cuentas, Sastre preconizaba un "arte como construcción" pero advertía de los errores de un "constructivismo a ultranza". No creía en compartimentos estancos que se imponían con sus coartadas constreñidoras. El "social realismo" que Sastre intentaba definir, aclarar, hacer su "anatomía", se situaba equidistante del estricto "realismo socialista", con sus rígidas varas de medir, y del más recalcitrante naturalismo del XIX o el conductismo de aquellos años que, a fin de cuentas, son formas precarias del realismo, en los nada simplistas términos en que lo concibe el teórico Sastre. Una concepción de la realidad de amplio espectro que le permitía afirmar, por ejemplo, que *Esperando a Godot* era la obra más realista, o menos fantástica, que había presenciado, porque la obra de Beckett es una profundización en los planos ocultos de la realidad, como una radiografía o una ecografía nos explora por dentro nuestra profunda realidad anatómica. En este caso las diversas capas de una realidad social y existencial (ambas sumadas) : la comunicación/incomunicación del hombre con su próximo. Por ello Sastre encontraba en la ya clásica obra del irlandés un paradigmático ejemplo de la "tragicomedia pura". El aburrimiento y, en definitiva, el horroroso nihilismo de las vidas de Vladimiro y de Estragón proyectan en nosotros la verdadera catarsis, o revelación punitiva, que perseguían los trágicos griegos, pero con la semisonrisa de lo que nos parece, en primera instancia, absurdo, y que acabamos interpretando como el vacío vital sin horizonte posible, casi sin salida.

Es pues el concepto de realidad, de "teatro realista", el que ocupa la teoría y la praxis sastreanas en torno a 1960. Pero entendiendo tal "realismo" como lo opuesto a cualquier forma de mixtificación limitativa, ya que se parte del siguiente axioma: sólo es legítimamente realista aquella literatura "que nos proponga una imagen dialéctica del mundo". La práctica del realismo que propone Sastre es una práctica con esta triple cualidad: desmixtificadora, descubridora y reveladora. Dicho, por tanto, con sus mismas palabras que servirían de fundamento teórico para la concepción y redacción del tercer manifiesto que voy a recordar: "El realismo es, pues, una verdadera afirmación de la literatura como posibilidad, totalidad, profundidad, historia, dialéctica y construcción", es decir, frente a lo que Sastre entendía como sucesivas negaciones de ese realismo profundo y válido: el posibilismo, el populismo, el objetivismo, el vanguardismo, el naturalis-

mo y el constructivismo. En ese marco surge una "experiencia de teatro realista" que estuvo presidida por un doble documento firmado también por José María de Quinto y fechado con catorce meses de intervalo. En la "Declaración" previa se reconocía que aquel comienzo de temporada 60-61 era el momento propicio para procurar una alternativa a los "espectáculos de viejo estilo" y encauzar la desorientación reinante con un grupo, el G.T.R., que se proponía —copio— "una investigación práctico-teórica en el realismo y sus formas, sobre la base del repertorio mundial en esta línea, y una tenaz búsqueda de nuevos autores españoles capaces de garantizar la continuidad del teatro español". Se quería crear toda una escuela de renovación teatral, que atendiera no sólo a los textos sino al montaje, a la dirección y a la interpretación. Iniciada la temporada siguiente se redactaba el manifiesto propiamente dicho —presentado como un nuevo "Documento sobre el Teatro Español"— articulado en nueve puntos que, en buena parte, se apoyaban en lo concluido en los coloquios de Santander del 55. El primero era una nueva reiteración de una larga desiderata: la abolición de la censura; el segundo y el tercero exigían "una reorganización a fondo de los teatros nacionales" y del centro español del Instituto Internacional del Teatro, que en modo alguno "puede seguir identificado con el organismo estatal que ejerce la censura del teatro" y convertirse en el ágora de actuación de los entonces teatros experimentales y universitarios; se pedía en el cuarto punto la desaparición de los Festivales de España (forma, a la sazón, de importante dirigismo cultural totalmente controlada por el Estado para su demagógica propaganda de cultura popular en colaboración con algunas empresas descaradamente adictas al poder) y que debían ser sustituidos por una verdadera estructura descentralizadora del teatro, creando —con los mal empleados presupuestos de los Festivales— una red de centros provinciales estables; la democratización operativa del Consejo Superior del Teatro era la desiderata formulada en quinto lugar y en el sexto se pedía la colaboración del Sindicato Vertical del Espectáculo, con una liberalización de sus rígidas exigencias que permitieran agilizar la formación de compañías y la incorporación de nuevos actores, sobre los que gravitaba cauteloso recelo por parte de tal Sindicato, restringiéndoles el carnet-salvoconducto correspondiente. Igualmente se solicitaba —punto séptimo— "la revisión de las ordenanzas y de los trámites legales para la apertura y funcionamiento de nuevos locales de teatro" y (aspecto importantísimo al que se dedicaba el punto octavo) la reorganización total de la enseñanza y la formación teatral, clausurando todas las Escuelas de Arte Dramático (de entonces) "por el reaccionarismo, en general, de su profesorado y de sus métodos, así como por la inexistencia de puentes reales entre estos Centros y el teatro propiamente dicho".

El último punto del manifiesto abogaba por una cuestión que tardó una década en conseguirse, y cuando las gentes del teatro aún tuvieron que batirse duro contra las empresas y la Administración: "la implantación de la función única en los teatros españoles". En definitiva, se trataba de una revisión total del teatro que estaba controlado, en sus cuatro puntos cardinales, por un cerco administrativo que era necesario romper, y aspiraba a crear conciencia de esa urgente ruptura.

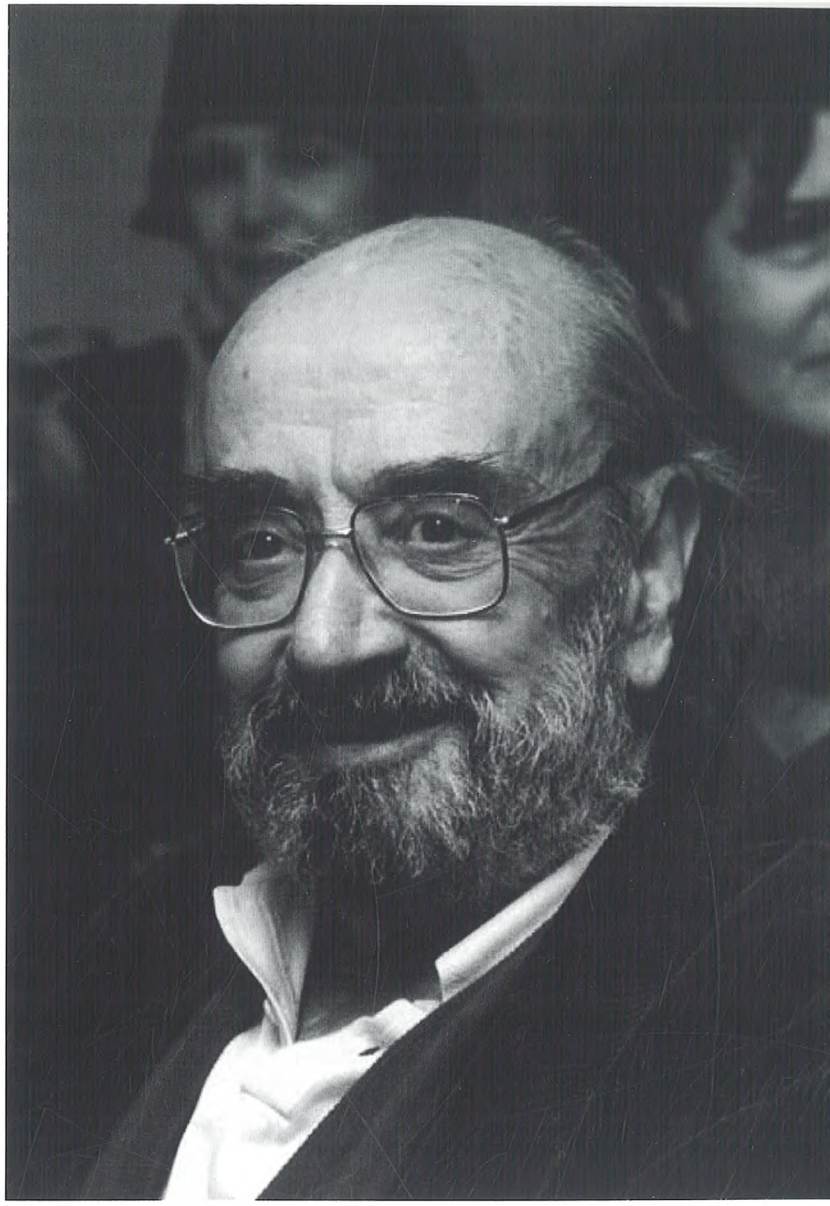
¿A qué resultados llevó esta nueva propuesta sastreana a favor de una renovación del teatro español, tantas veces aplazada? Una parte entera del libro *Anatomía del realismo* (Barcelona, 1965 y 2ª edición muy ampliada en Irún, 1998) se dedicó a reflexionar sobre aquella experiencia, rica en su brevedad, que fue el "Grupo de Teatro Realista" y la práctica del "realismo escénico" que intentó llevar a cabo en sus espectáculos. Ante todo el G.T.R. evitó cualquier dogmatismo a la hora de interpretar la faceta del "realismo" de los textos barajados, a la hora de elaborar su repertorio, porque en todos y cada uno de los casos "se concibe el espectáculo como una forma consciente de acción sobre la realidad a través del hecho social de la representación".

Una de las piezas en la que Sastre encontró mejor acomodo de su concepto del realismo escénico fue la obra de Carlos Muñiz *El tintero*, a través de un montaje dirigido por Julio Diamante. Y ello porque la pieza sobre la alienación del "homo burocraticus" era un buen ejemplo de un "realismo neoexpresionista", alejado de todo chato naturalismo, y un camino para restaurar la vigencia de la "tragicomedia" española. Antes y después de la obra de Muñiz completaron la programación del G.T.R. una obra de Pirandello, *Vestir al desnudo*, y otra del mismo Sastre, *En la red*. No hubo más.

En la obra de Pirandello veía Sastre una apuesta por el sentido nada simplista del realismo por el que se apostaba, ya que la obra del italiano podría ser reputada, por muchos, como antirrealista; en la de Muñiz, como se ha dicho, se valoraba su cercanía con el realismo expresionista, y en el caso de la obra aportada por el mismo Sastre, sería la más cercana a lo que convencionalmente se venía denominando y considerando como "realismo" *strictu sensu*. Y a través de unos coloquios celebrados después de unas sesiones de precios reducidos, y del procesamiento de las respuestas habidas a una curiosa encuesta entre un grupo de espectadores muy diversificado, el G.T.R. quiso también ensayar las posibilidades de un verdadero "teatro popular", que extendiera el género más allá del estereotipado y repetitivo público burgués.

Cuando en 1974 se reeditó *Anatomía del realismo*, Sastre revisó sus iniciales puntos de vista en un epílogo en el que me voy a detener, para finalizar

esta aproximación al pensamiento teatral sastreano. Tras una década aproximada en la que procurar un teatro realista, o "un punto de vista *realista* en el teatro", el esfuerzo se había logrado sólo a medias, insatisfactoriamente, pues en el mejor de los casos el pretendido y pronosticado *realismo* de vía ancha se había entendido desde el estrecho atajo del costumbrismo, por cuanto "el reconocimiento y la vivenciación de la vida cotidiana son necesarios, pero no suficientes para que digamos de un teatro que es un teatro realista". En aquella posterior ocasión (el texto está fechado en 1974) Sastre recordaba que un teatro perfectamente apellidado de "realista" no necesita de un espacio escénico atiborrado de objetos y decorados *reconocibles* por el espectador como pertinentes en su cotidianidad, sino que puede desarrollarse en una simple cámara oscura. Bastaría —dicho con la receta del ensayista— con "una silla, una luz y un lenguaje reconocible como habla corriente". Incluso se podría prescindir de la silla, y hasta de la luz, pero ¿también del lenguaje? Sastre piensa que tampoco un lenguaje pretendidamente realista sea condición *sine qua non* para su concepción del teatro realista, porque el lenguaje es un arma de doble filo: puede convertir en abstracto lo que tiene vestimentas aparentes de concreto y, por supuesto, puede



Alfonso Sastre en un acto público

faltar, puede quedar reducido a grado cero. Parece pues que el requisito definitivo que permite a un espectador situarse, a sabiendas, frente a un espectáculo reputado de *realista* es si ese espectador experimenta una inequívoca identificación con la pasión que el espectáculo intenta provocar. Entonces el *teatro realista* planteado por Sastre se situaría en las antípodas del distanciamiento brechtiano. Pero eso sería aún insuficiente, aunque necesario. Más aún: se debe procurar que el espectador interprete las particularidades reconocibles de la escena, con las que se siente identificado (objetos, decorados, personajes) como generalidades englobadoras, que le dan sentido categórico —y no de pasajera anécdota sainetesca— a lo presenciado desde su localidad. Pero sin caer en la transposición al símbolo, pues —como advierte una y otra vez Sastre— "el realismo no trabaja a través de símbolos, sino a través de personas individuales imaginarias más o menos *detalladas*". Pero igualmente el *teatro realista* debe alejarse del "teatro documento" que destruye el ingrediente imaginario que es también lícito constituyente del realismo escénico. Lo que no puede faltar es el *reconocimiento artístico* en la conciencia del espectador, aunque muchas veces no sea un reconocimiento histórico y hasta arqueológico.

Acabo ya: a través de los tres manifiestos recordados, y de los dos ensayos en los que estos manifiestos se enmarcaron, el pensamiento teatral de Alfonso Sastre se asentaba, entre los últimos años cuarenta y el primer lustro de los sesenta, sobre los siguientes fundamentos: a) necesidad de procurar una actualización de la tragedia definida por Aristóteles como la preferible forma del drama moderno; b) el insoslayable binomio drama-sociedad, y la interrelación formal y temática entre ambos componentes, en un ajustado equilibrio que no desmereciera o invalidara ninguno de ellos; c) la severa crítica del teatro español vigente, controlado absolutamente por la Administración, y un concienzudo programa para su liberación e independencia; y d) la primacía de un *teatro realista*, como la forma más eficiente del teatro político y revolucionario, que se opone respectiva y sucesivamente a la superficialidad del drama naturalista, a la inoperancia del vanguardista, a la parcialidad del populismo o del objetivismo y a la coerción autocensora del posibilismo (y este asunto nos llevaría a un conocido debate con Buero y Paso, que dejo ahora de lado) . Y todo ello presidido por una perfecta coherencia, asediada por mixtificaciones a las que el teórico y el dramaturgo Alfonso Sastre ha sabido resistir sin desaliento.