

Alfonso Sastre y la modernización del teatro español

por

Juan Villegas

Una mirada panorámica a la producción teatral española del siglo xx revela una curiosa constante: el predominio de una tendencia favorecida por el público y los directores teatrales y la presencia de una serie de grupos de minoría que la atacan fieramente. La tendencia dominante ha configurado la imagen oficial de lo que ha sido el teatro español de este siglo, cuyos máximos representantes se encuentran en don Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero y otros escritores "realistas" o autores de comedias intrascendentes. Excepción en el esquema es el teatro de Federico García Lorca¹. En diversos momentos los dramaturgos del grupo minoritario han tratado de sacar al teatro español del marasmo. Las fórmulas usadas en cada una de las ocasiones poseen un rasgo común: la modernización, el volcarse hacia Europa y el rechazo de lo que se ha hecho en España en el momento inmediatamente anterior. Desde esta perspectiva bien puede afirmarse que la ambición teatral española parece haber sido ir a la zaga inmediata del ritmo teatral extranjero. El famoso grito una-

¹Esta afirmación no quiere decir que el teatro de García Lorca haya sido un hecho aislado. Por el contrario, corresponde a la culminación de una tendencia que entre otros representantes tiene a don Ramón del Valle-Inclán. La excepción fue el relativo éxito en su tiempo.

muniano de que "inventen ellos" también sería válido para las creaciones culturales. A fines del siglo, Ibsen era la voz modernizante². A mediados del primer cuarto de este siglo, el teatro de vanguardia. Después del año 50, el teatro del absurdo y el de fondo existencialista. Algunos dramaturgos se han limitado a cultivar una producción que les parecía "moderna". Otros, como Azorín, no sólo han creado obras de acuerdo con las nuevas tendencias, sino que además se han esforzado por divulgarlas y por despertar en el público la conciencia del atraso y la necesidad del cambio³. En cada instante el proceso ha sido más o menos semejante: primero se ha delatado el atraso y luego se ha propuesto la solución.

El teatro español posterior a 1940 no se ha marginado de esta dialéctica. Han aparecido dramaturgos y críticos anhelantes de inyectar savia moderna, actual, al nuevo teatro. El teatro oficial, comercial, por su parte, sigue predominantemente con las antiguas tendencias o reponiendo obras del repertorio clásico. En este grupo hay algunos que han producido una o dos obras de mayor o menor compromiso con la problemática contemporánea. Joaquín Calvo Sotelo con *La muralla* y *El jefe* ha planteado problemas sociales de cierta ambición. López Rubio en *Las manos son inocentes* ha creado un drama de intensidad humana y moral y de gran fuerza. En los últimos 20 años dos han sido los dramaturgos que han manifestado una mayor osadía, libertad ideológica y persistencia en su ambición dramática e intelectual. Ellos son Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre. Ambos se encuentran en un período de plena producción y entusiasmo. Han proclamado, en teoría y

²Véase Haldfan Gregersen, *Ibsen and Spain*, Cambridge, Harvard University Press, 1936.

³Acerca de Azorín, su teatro y sus esfuerzos renovadores véase el "Apéndice 2º" de Angel Cruz Rueda a la versión española del libro de Werner Mulertt, *Azorín (José Martínez Ruiz)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1930, pp. 241-293; Lawrence Anthony Lajohn, *Azorín and the Spanish Stage*, New York, 1961, y el libro del mismo Azorín, *Ante las candilejas*, Zaragoza, 1947, especialmente las secciones "Problemas del teatro" y "Teatro extranjero".

en la práctica, la necesidad y urgencia de transformar la producción española corriente. Ha sido Sastre el que se ha manifestado con mayor violencia. Recuérdese, por ejemplo, que en su "Noticia del teatro español contemporáneo" afirmaba no hace mucho: "Empezaré por decir que el teatro español actual es, en términos generales, una cosa tan triste, chata e improvisada como la sociedad que lo produce"⁴.

En este ensayo intentaremos describir el teatro de Alfonso Sastre en cuanto busca de modernidad. Cubriremos tres aspectos: los temas, los personajes y la técnica.

*

Temáticamente se aproxima a lo que se considera típico o caracterizador de la visión del mundo de nuestro tiempo y se emparenta con dramaturgos contemporáneos tales como Albert Camus, Jean-Paul Sartre y otros. Fiel a su deseo de actualidad, ha incurrido en una serie de tópicos y motivos existencialistas. En sus primeras obras asignaba como función radical y esencial de la tragedia moderna el transportar al individuo desde la banalidad de la existencia hasta su vivir auténtico. El efecto se lograba, a su juicio, porque la tragedia debía ser una representación lúcida de la existencia humana —situación cerrada en la que se encuentran unos seres condenados a morir—, cuya contemplación ha de crear en el espectador la angustia que emana de la anticipación de su "propia y natural derrota, a la que está abocado por el simple hecho de existir"⁵. El motivo de la autenticación es el central en una de sus primeras obras: *Escuadra hacia la muerte*. La fábula de esta "tragedia" existencialista es la de un grupo de seis delinquentes militares —un cabo y cinco soldados que han sido enviados

⁴Alfonso Sastre, "Noticia del teatro español contemporáneo", *Sur*, 292 (enero-febrero, 1965), p. 58.

⁵Alfonso Sastre explica sus conceptos acerca de la función de la tragedia en su volumen teórico *Drama y sociedad*, Taurus, Madrid, 1956.

a una peligrosa zona en el frente de batalla. Su misión es avisar del ataque enemigo. Su misma situación hace imposible el contacto con las bases o el abandono de la posición. El encierro agudiza la sensibilidad de estos hombres, de por sí rebeldes, y, progresivamente, se crea un ambiente de tensión y desesperación, que aumenta por la actitud del cabo. El primer estallido de ira concluye con su asesinato. El esperado ataque enemigo no se produce y, pasado el tiempo establecido, los personajes se encuentran en situación de volver a sus bases, lo que involucra el seguro castigo por el nuevo delito cometido. Uno se suicida, dos huyen sin rumbo preciso, otro decide aceptar resignadamente el castigo. El que no había participado en el asesinato, por encontrarse de guardia fuera de la cabaña, espera volver a la vida civil. La anécdota no revela toda la ambición ideológica de Sastre. La acción es lenta y los sucesos externos son mínimos. El movimiento dramático brota del diálogo y de las actitudes antagónicas o discrepantes de los personajes frente al problema urgente que nace conjuntamente con el encierro, primero de modo vago y luego, claro y preciso: ¿Qué sentido tiene la vida? ¿Qué se hace mientras se espera la llegada de la muerte?

El desarrollo del drama muestra el proceso de autenticación de los personajes. La conciencia del encierro comienza por hacerles urgente la pregunta por el qué hacer⁶. La certeza del castigo o la

⁶La pregunta por el qué hacer cotidiano parece ser el primer estado de la toma de conciencia existencial. Compárese con *Niebla*, de Unamuno. Augusto Pérez se siente satisfecho al principio de la novela porque sólo encuentra algo que hacer, una moza que seguir o una casa que rondar. Luego, sin embargo, sus exigencias se hacen realmente existenciales. Véase mi ensayo "*Niebla: una ruta para autenticar la existencia*" (*Pensamientos y Letras en la España del siglo xx*, editado por Germán Bleiberg e Inman Fox, Vanderbilt University Press, Nashville, 1966), en el cual estudio la relación entre la estructura y el proceso autenticador del protagonista. Acerca de *Escuadra hacia la muerte*, puede verse: Antony Pasquariello, "Censorship in the Spanish Theatre and Alfonso Sastre's *The Condemned Squad*", *Theater Annual*, xix 1962, pp. 19-26; Jacqueline Chantraine de Van Praag, "Alfonso Sastre: la esperanza del joven teatro español", *La Torre*, 40 (oct.-dic., 1962), pp. 111-119, y mi ensayo "La sustancia metafísica de la tragedia y su función social. *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre", *Symposium*, Fall, 1967, pp. 255-263.

muerte agudiza sus sensibilidades con respecto al tiempo y a la futilidad de las acciones puramente rutinarias de la vida militar. El cabo intenta someterlos a la disciplina. Estallan. La muerte de éste les proporciona, en apariencia, libertad de elección. Los finales de las vidas de los personajes ofrecen en cierto modo diversas respuestas posibles a la misma pregunta básica. Uno se suicida: la vida carece de sentido, es un absurdo. Otro aspira a vivir de cualquier modo, lo importante es vivir. Un tercero anhela la paz, el descanso, aunque ese descanso sea la muerte. El cuarto parece representar la postura de Sastre: reconoce la futilidad del vivir en sí y postula que el valor de la vida radica en el cómo enfrentarse a ella. Su teoría es la del vivir responsable. El hombre debe tener conciencia de sus actos personales y tiene que asumir con responsabilidad las consecuencias de sus propios actos. De otro modo, no vale la pena vivir. Un quinto, el que no participó en el asesinato del cabo y, por tanto, no cargó con la nueva culpa, cree haber pagado la primera —aquella por la que fue castigado—, y retorna nostálgico y sereno a la vida civil.

No sólo el motivo central de este drama lo conecta con el teatro y el pensamiento modernos. La situación inicial coincide con varias obras contemporáneas. El encierro recuerda *Huis clos* y *Morts sans sepulture* de Jean-Paul Sartre. Con esta última la semejanza es mayor porque también los personajes son prisioneros de guerra. Asistimos, igualmente, a las diversas reacciones de los individuos que esperan su seguro morir. Con respecto a *Huis clos* aun es posible establecer similitudes de lenguaje. Una de las frases que adquiere el carácter de *leitmotiv* del proceso autenticador es "morir limpio". Garcin, de *Huis clos*, afirma: "A la fin j'ai pensé: c'est ma mort qui décidera; si je meurs proprement, j'aurgi prouvé que je ne suis pas un lâche"⁷. Frase que en la traducción española aparece como: "Al final pensé: mi muerte es algo que decidirá; si

⁷*Théâtre*, Galimard, París, 1947, p. 172.

muero limpiamente, habré probado que no soy un cobarde"⁸. Obviamente, no postulamos el influjo directo de Jean-Paul Sartre en Sastre en cuanto al uso de la expresión "morir limpio". La comunidad lingüística nos prueba el ambiente "moderno" en que se inserta el drama de Sastre.

El motivo de la *libertad* es inherente a la filosofía existencialista. Jean-Paul Sartre, por ejemplo, ha tratado de construir la más radical filosofía de la libertad que hasta hoy haya aparecido en la historia de la filosofía. Se ha empeñado en una lucha sin cuartel contra los determinismos de toda clase. El hombre, según Sartre, es el ser *para sí*, para ser libertad absoluta, en contraposición con el mundo, que es *el ser en sí*, o absoluta determinación. La libertad absoluta se entiende en cuanto a que cada uno de los actos es del todo original, no está ligado con el pasado y se justifica únicamente por la continua proyección que el hombre hace de sí mismo hacia el futuro. Lo único que el hombre no ha elegido, sino que le ha sido dado e impuesto, es la libertad: el hombre es libre en todo, salvo en lo de ser o no libre. Alfonso Sastre, sin seguir rigurosamente la filosofía del autor de *El ser y la nada* hace del tema de la libertad, en sus diversas manifestaciones, uno de los más reiterados de su producción teatral.

En *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* es la libertad social e individual. Guillermo Tell es el símbolo tradicional de la lucha contra la tiranía. Sastre recibe el mito y lo transforma. Varios rasgos nuevos humanizan al personaje. Ya no es el triunfador invencible, pero sigue luchando. No es joven. No confía tanto en sí mismo. En la prueba definitiva que lo hizo famoso fracasa y da muerte a su hijo. Estas alteraciones permiten a Sastre profundizar en él como individuo y persona. Se insiste un poco más en su sufrimiento personal y en su soledad. El tema de la libertad emerge como una paradoja: Guillermo Tell lucha por la libertad de su pueblo

⁸*Teatro*, Losada, Buenos Aires, 1962, p. 108.

y por su propia libertad al no querer pertenecer a los grupos revolucionarios; sin embargo, en cierto modo carece de ella: no puede liberarse de ser el portavoz y el defensor de la libertad.

La libertad social aparece de modo más tradicional en *Tierra roja*. La fábula es un poco de comienzos de siglo o de fines del XIX, de Emile Zola o de nuestro Baldomero Lillo. Se trata de una revuelta en una mina a causa del trato inhumano que reciben los trabajadores. La Compañía, representada por el ingeniero, oprime al pueblo. Este, sin poder soportar por más tiempo, se rebela y asesina a los jefes. Aunque la historia recuerda fácilmente obras del realismo, la evocación más pronta que origina su lectura es *Fuenteovejuna*. Simbólicamente la opresión de la Compañía es semejante a aquella de la nobleza y del muy famoso Comendador don Fernán Gómez de Guzmán. El grupo minero, al igual que los villanos, quema la casa y da muerte al ingeniero. La resonancia es obvia cuando los individuos del pueblo asumen la responsabilidad colectiva frente a la investigación de la policía. A la tortura física o psicológica responden con la unión de la voluntad popular. Aun más, así como en la "tragicomedia" de Lope el parlamento de Laurencia determina la reacción airada de hombres y mujeres en la villa, en *Tierra roja* el grito de dolor de una mujer provoca el estallido de la rebelión.

La tiranía social con su consiguiente opresión es llevada al plano familiar en *La Mordaza*. Obra de gran dramatismo y magnífica realización técnica. La ideología o su exceso, que se puede encontrar en *Escuadra hacia la muerte*, desaparece y quedan sólo personajes, personas, en situación sin salida, oprimente y opresiva, porque el jefe de la familia los domina con su vigorosa personalidad. El terror que emana del padre elimina toda libertad. Isaías Krappo había sido un famoso y terrible jefe de guerrillas durante la Guerra Civil. Cruel, sanguinario, violento y sin escrúpulos. Ahora que la paz ha llegado se jacta de su energía y juventud vital. Domina a sus hijos y esposa. La situación que origina el drama es la visita de una

víctima de Krappo en el período de la guerra. Ha vuelto dispuesto a vengarse. El viejo guerrillero se asusta y con presta reacción, al verlo alejarse, coge una pistola y dispara. Al día siguiente la policía comienza la investigación. Sólo la nuera, Luisa, se ha dado cuenta del acto criminal de Isaías. Este la amenaza si lo delata. Con ello surge el terror. La investigación policial del inspector está magníficamente bien realizada. Su insistente y casi monótona presencia en casa crea paulatinamente la sensación de pesadez y de imposibilidad de escapar a la persecución. No hay pruebas. Sólo el viejo Krappo goza con el asedio y la tensión. Isaías es un gran personaje. Vigoroso, luchador, incansable, dominador, extraordinariamente vital. Ama la intensidad en el vivir que origina el combate. Por último, Luisa cuenta al inspector lo que sabe. Isaías es llevado a la cárcel. Allí trata de huir, no renuncia a su libertad. Lo matan. Muere luchando. La historia narrada evidencia algunos rasgos del drama que enraízan con el tema de la libertad. La ausencia de ésta en los hijos crea la frustración, el temor, las sospechas, la incertidumbre, falta de sinceridad con ellos mismos. El viejo, por su parte, ama la vida. La goza y disfruta, precisamente, al actuar con el máximo de libertad. La paz familiar llega sólo cuando sus integrantes se liberan del dominio del padre. Interesante es el hecho de que este grado no lo alcanzan de inmediato, ya que el padre planea su muerte en rebeldía porque corresponde a su actividad vital fundamental el no entregarse ni rendirse, y, además, para provocar en sus hijos el sentimiento de culpabilidad. Cuando descubren la estratagema, los invade la tranquilidad. El drama concluye con un tono de reposo. Les habla la madre: "... y volveréis a mirar el cielo con inquietud porque no llueve... y a comentar el precio de las cosas... y a decir que todo está muy difícil..., y a reuniros por la noche, durante el invierno, junto a la chimenea..., como si la vida hubiera empezado hoy, hijos míos, y todo lo demás hubiera sido un triste sueño... Hay que seguir viviendo..."⁹. La

⁹A. Sastre, *La mordaza*, Ediciones Alfíl, Colec. Teatro N° 126, Madrid, p. 77.

libertad los conduce al disfrute de la existencia y a gozar con los hechos cotidianos. Lo que vale para la tiranía familiar bien puede valer para la tiranía social o política.

El mismo tema aparece en *La cornada* y *En la red*. La primera muestra el dominio absoluto que ejerce un apoderado sobre un joven torero. Aun le impide la vida privada cerca de su esposa. La guerra argelina ambienta el mismo problema de la libertad y la persecución política en *En la red*.

En la filosofía de la existencia la libertad se entronca con el motivo de la responsabilidad. Sólo si se concibe al hombre como absolutamente libre el ser responsable adquiere sentido o eficacia. Sólo los que son libres son responsables. Tres son las posibilidades más citadas: responsabilidad con uno mismo, con la sociedad o con Dios. Hay quienes se inclinan por una u otra. Algunos postulan que ninguna puede excluirse. Jean-Paul Sartre anota que la responsabilidad de la persona (o del ser "para sí") es de tal modo total que resulta abrumadora: el "para sí" lleva entero el mundo sobre sus hombros y no solamente es responsable sino que —lo mismo que ocurre con la libertad— está condenado a serlo.

Alfonso Sastre no plantea el tema en términos filosóficos. La necesidad radical de Jean-Paul Sartre tampoco aparece en sus personajes. El hombre no emerge como condenado a ser responsable sino como una serie de actos de voluntad. El tratamiento del motivo es más teatral que aquel de la autenticidad porque coloca a sus personajes en situaciones que le exigen actuar responsablemente. No hablan acerca de ella. Las perspectivas son variadas y lo son asimismo las soluciones. La gama oscila desde el simple servicio a la comunidad por medio del cumplimiento del deber social hasta el compromiso total consigo mismo. Aun más, sin exagerar la interpretación de una de sus obras puede afirmarse que en *La sangre de Dios* el protagonista representa al individuo que siente que la única responsabilidad que debe absorber al hombre es aquella con el ser supremo.

Muerte en el barrio incorpora la responsabilidad social en su dimensión más externa y menos filosófica. Un médico alcohólico abandona su puesto en la clínica del barrio. Un niño es atropellado por un coche. Al ser transportado a la clínica, muere por falta de atención. La gente se indigna y reacciona. Cuando encuentran al doctor en un bar, lo linchan. El drama comienza con la investigación. El médico no ha cumplido con su deber social. El servir a la comunidad con la máxima entrega del propio ser y de lo que más se quiere es el tema de *El pan de todos*. La situación descrita es la de los primeros tiempos de una revolución triunfante, momentos en los que se mezclan los jefes llenos de ideales revolucionarios con aquellos que se han incorporado sólo con el afán de enriquecerse o de aprovecharse del movimiento. David Harco, el protagonista, representa a los idealistas. Jacobo Fessler, al dirigente que no cree en los principios. Los usa para su medro personal. En una de las purgas, como un modo de protegerse hace firmar a la madre de David algunos documentos comprometedores. Así piensa anular su voluntad de castigo. La disyuntiva trágica y altamente dramática en la que se encuentra el joven es la de optar por la vida de su madre o traicionar a la revolución. Se inclina, según cree, por la salvación del movimiento revolucionario. Nadie comprende su acto. Queda en la soledad de los héroes y con los remordimientos del hijo que no salvó a la madre. Se suicida.

¿Qué mensaje puede inferirse de estas y otras obras en las que el tema de la responsabilidad constituye el motivo central? A mi juicio, Sastre no proporciona una respuesta limitada y exclusivamente ideológica. No podría postularse que su tesis es la necesidad de cumplir con el deber, ya que en ocasiones el deber lleva a situaciones catastróficas. Podría tal vez sugerirse que si alguna consecuencia ideológica se obtiene es que el hombre se encuentra normalmente adscrito a situaciones de responsabilidad y que sus actos, por ello mismo, trascienden su propia persona. Perspectiva que tan-

gencia la ineludibilidad del ser responsable del autor de *Les mouches*.

Otro aspecto del mundo contemporáneo constituye el núcleo de *Asalto nocturno*: la incertidumbre del vivir actual. El narrador de la obra al glosar la acción hace referencias a que nuestro mundo puede acabarse de un instante a otro. En poéticas frases describe el vuelo de aviones supersónicos que cruzan los aires amorosamente repletos de bombas capaces de destruir la humanidad en décimas de segundo.

*

Los temas bosquejados posibilitan la creación de personajes de real interés. El teatro español del siglo xx ha creado pocos personajes dignos de recuerdo. No se olvidan los de García Lorca. Leonardo, Yerma, Bernarda Alba, son caracteres intensos, vitales, enérgicos e inolvidables. Muy pronto los de Valle-Inclán comenzarán a aparecer en escena y se han de considerar grandes figuras. Mari Gaila, de *Divinas palabras*, está llena de realidad e intensidad dramáticas. Ella, junto con algunos de los personajes de las *Comedias bárbaras* y de los *Esperpentos*, se habrá de incorporar muy pronto a la galería teatral de nuestro siglo.

La nota característica de los personajes de Sastre es su afán de vivir absoluto, integral, comprometido. Con frecuencia el desarrollo dramático los muestra en instantes de caídas, de debilidades, de renunciaciones. El desenlace, no obstante, casi siempre los conduce a la entrega total. El personaje intrascendente, de poca ambición vital, es poco frecuente. La temática descrita, por lo demás, exige cierta clase de problemas y de modo de ser en sus criaturas. Puede pensarse que algunos, a veces, resultan frustrados como personajes literarios; pero no podrá decirse que carecen de anhelo de vivir intensamente. Hemos dicho que el viejo Isaías Krappo es admirablemente vigoroso. Su violencia vital y su apetito de vivir con plenitud hasta el último segundo de su existencia lo hacen atractivo, a pesar de su maldad.

El resignado final de Pedro —*Escuadra hacia la muerte*— lo configura como un tipo humano que merece recordarse. Semejante es la actitud posible frente al nostálgico Guillermo Tell.

Prólogo patético, recientemente editado¹⁰, incorpora una dimensión de la juventud actual deseosa de comprometerse con el mundo y su circunstancia histórica. Unos jóvenes estudiantes universitarios ingresan al "Partido" para luchar contra la "Dictadura". El protagonista, Oscar, lleva a cabo un acto de terrorismo. Algunos hechos le hacen creer que ha dado muerte a su hermano, con lo cual la muerte de anónimos inocentes se personifica en un nombre y en un ser querido. Los remordimientos superan su fidelidad al partido. Es tomado preso. No confiesa ni delata a sus amigos. Logra huir con la ayuda de sus camaradas. Durante la prisión su sentimiento de culpabilidad se intensifica hasta el punto de que necesita encontrar un culpable de la muerte de su hermano. Piensa que lo es el jefe que le encargó la misión. Al huir, le visita y asesina. Acto que determina el quiebre de sus valores revolucionarios y sociales, los que habían dado sentido a su hacer anterior. Cuando descubre que, en realidad, su hermano no había muerto, se encuentra a sí mismo sin orientación vital. 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 una 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. Este drama de frustraciones revolucionarias y de timideces en la acción recuerda *Les maines sales* de Jean-Paul Sartre. La juventud presentada evoca, a la vez, los personajes de *Juegos de manos* de Juan Goytisolo. Sólo que el mensaje en uno y otro es bastante diferente. En Sastre hay un matiz de optimismo y el afán destructor es producto

¹⁰Alfonso Sastre, *Cargamento de sueños, Prólogo patético, Asalto nocturno*, Taurus Ediciones, Madrid, 1964. Este volumen incluye un extenso prólogo formado por una colección de ensayos sobre Sastre y su teatro y una serie de documentos relacionados con él o con los movimientos teatrales en que ha participado. Es un libro de gran valor para el conocimiento de este dramaturgo.

de un deseo de creación y de servicio a una causa. La juventud de *Juegos de manos* es egoístamente destructiva.

Jacobo Parthom, el protagonista de *La sangre de Dios*, es tal vez el personaje más ambicioso y, a la vez, frustrado teatralmente de Alfonso Sastre. El profesor Parthom concibe a Dios como un ser sufriendo, que experimenta dolores con cada tristeza o sufrimiento del género humano: "Yo pienso que con cada gota de sangre que se derrama en este mundo se derrama la sangre de Dios..."¹¹. Luego, afirma: "Llora con nosotros. Sufre y vacila por las calles con el último alcohólico, y su cadáver es arrastrado entre los cadáveres de los niños..."¹². Jacobo Parthom está dispuesto a sacrificarlo todo. En una de sus entrevistas con Dios, éste le pide la repetición del sacrificio de Abraham como un modo de probar al mundo escéptico su existencia. Jacobo acepta dar muerte a su hijo, el que se resigna al sacrificio por amor a su padre. Jacobo es un individuo angustiado y profundamente comprometido con su idea de servir a Dios. Su disyuntiva —el deber paternal y su deber para con Dios— lo hace altamente trágico.

No menos intenso en su soledad es el héroe de *La cornada*, José Alba. La figura del valiente que tiembla de temor y angustia, que se hace un niño en manos de su apoderado, Marcos, a medida que se acerca la hora de la corrida es poco menos que inolvidable. El tópico del valiente-cobarde se enriquece con la timidez y humildad de este personaje. Su deseo de paz y tranquilidad junto a la esposa que ha perdido es humanizador. Tan interesante como él es el apoderado, especie de encarnación del mito de Saturno, como hizo notar el mismo Sastre: "Algo parecido a un cierto tratamiento del mito de Cronos-Saturno"¹³. Su ambición de gloria, poder y riqueza hace que lleve a sus discípulos hasta el máximo sacrificio. Su busca de lo

¹¹A. Sastre, *La sangre de Dios*, Ediciones Alfíl, Colección Teatro N° 152, Madrid, 1959, p. 26.

¹²*Ibidem*, p. 27.

¹³A. Sastre, *La cornada*, Ediciones Alfíl, Colección Teatro N° 253, Madrid,

inalcanzable e irrealizable y su derrota lo tiñen de grandeza y modernidad.

*

El afán modernizante de Alfonso Sastre no se dirige sólo a los personajes y a los contenidos de sus dramas. Su evidente preocupación técnica lo relaciona con importantes aspectos del teatro moderno, exceptuando la escuela de Ionesco y sus seguidores. Una mirada rápida a la forma revela de inmediato una radical diferencia con la mayor parte del teatro español del siglo y sus afinidades con dramaturgos no españoles. La mayor diferencia proviene de la construcción dramática y de la organización externa de la historia, ambos aspectos en clara relación con las tendencias teatrales más características de nuestro tiempo.

Si bien el teatro realista incorporó problemas y asuntos, no transformó radicalmente la construcción dramática tradicional. Esencialmente siguió el postulado aristotélico de la organización basada en la acción y de la busca del efecto comprometedor en el público. A comienzos del siglo, los expresionistas alemanes (hacia 1912-1920) preconizaron el rechazo de la tradición, mediante la eliminación de un conflicto claramente trazado y el uso de las más diversas manifestaciones artísticas como colaboradoras del espectáculo teatral. Los letreros, la iluminación, la música, el cinematógrafo, las proyecciones, etc., aspiraron a superar la tradición teatral basada exclusivamente en la construcción del texto dramático. Posteriormente, Bertolt Brecht clarificó y llevó a la práctica su idea del "distanciamiento estético", con lo cual la técnica se puso al servicio de un teatro absolutamente diferente al que se buscaba con anterioridad. El teatro épico es, precisamente, la fórmula escueta para obtener el "distanciamiento" preconizado por Brecht y sus seguidores.

Alfonso Sastre, aun antes de conocer la producción brechtiana, se

alejó de la tradición formal española. Sus dramas, con frecuencia, rehuyen la división en tres actos, la que es substituida por la organización en cuadros. Diferencia que, a la vez, determina la estructura interna de la historia. A menudo los cuadros van precedidos de un "prólogo" y el drama concluye con un "epílogo". En varias ocasiones, el vínculo entre los sucesos suele ser un "narrador". Todo lo cual establece una mayor o menor conexión con el "teatro épico". Hay, no obstante, una diferencia radical entre las creaciones del dramaturgo español y las de Brecht. Sastre aspira a que la tragedia cumpla con una función "catártica" semejante a la preconizada por Aristóteles. La catarsis de Sastre no es moral sino que existencial. Brecht, en cambio, afirmaba que era fundamental crear en el espectador una actitud práctica definida y que para ello era preciso hacerle asumir una disposición del todo distinta a la que suele tener en el espectáculo corriente¹⁴. Sastre maneja algunos recursos formales del teatro épico, pero no postula una actitud semejante en el espectador.

La organización formal de sus dramas no es azarosa ni puramente externa. El sistema tradicional de conformar el mundo dramático es aquel que comienza por presentarnos el mundo en estado de conflicto; luego la pugna entre las fuerzas, y, finalmente, el triunfo de una de ellas. El desarrollo gradual del conflicto suele incidir en la distinción de tres actos. La destrucción del esquema formal corresponde a un rechazo del ritmo interno de la acción, ya que ésta no se constituye en el factor esencial del interés. El teatro moderno, se ha dicho, tiende a ser "antidramático", lo que en el fondo viene a ser la substitución del interés dramático por uno que no lo es. En Alfonso Sastre, este aspecto de su modernidad es evidente. Un rasgo externo que lo pone de manifiesto y que a la vez determina

¹⁴Véase Oscar Büdel, "Contemporary Theater and Aesthetic Distance", *PMLA*, LXXVI (1961), pp. 277-291; P. A. Michelis, "Aesthetic Distance and the Charm of Contemporary Art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XVIII (1959). Para la teoría dramática del propio Brecht, véase *Brecht on Theatre*, editado y traducido por John Willet, New York, 1964.

la estructura interna es que el desenlace del conflicto, el cual suele ser tenue, se da a comienzos del drama. Procedimiento que elimina la pregunta ¿qué ha de pasar? y la substituye por ¿cómo sucedió? Tal sucede, por ejemplo, en *Ana Kleiber*, *Muerte en el barrio*, *Asalto nocturno*, *La cornada*. De este modo, el "distanciamiento" brechtiano se da a medias en Sastre, por cuanto substituye el interés dramático por el narrativo, basado en la anticipación épica. Esto es lo que origina la curiosa y extraña conformación de *Ana Kleiber*. El núcleo lo constituye la historia de los amores de Ana Kleiber y Alfredo Merton. Esta llega al espectador por medio de la intervención de dos narradores: el propio Alfredo y el escritor. Se inicia con la llegada de Ana al hotel de los extranjeros en Barcelona. El escritor está en el vestíbulo y presencia su llegada. Cuando Ana sube en el ascensor, el escritor se vuelve al público y le comunica que aquella noche la joven murió y que al ir a su entierro conoció a quien buscaba, Alfredo. El diálogo con éste entrega fragmentariamente la azarosa historia. ¿Cómo se crea el interés? El sistema usado por Sastre consiste en despertar la curiosidad a través de sucesivas anticipaciones épicas parciales que narran e introducen lo que se ha de representar de inmediato. Las palabras del narrador actúan a modo de "fundido" lingüístico entre los diversos momentos de la vida de los dos personajes. Además de su carácter introductorio, establecen un nexo temporal y causal entre las instancias¹⁵.

Muerte en el barrio se inicia con un "prólogo" en el cual el comisario llega al bar para dar comienzo a su investigación. Dialoga con Pedro, el dueño, y después de una serie de preguntas éste decide contar todo lo que vio con respecto al asesinato del médico. Al principiar su narración el escenario se oscurece lentamente. Los dos cuadros que forman la historia corresponden a la escenificación de

¹⁵He analizado cuidadosamente este texto en mi ensayo "La acción dramática y la estructura temporal en *Ana Kleiber*, de Alfonso Sastre", *Hacia un método de análisis de la obra dramática*, Universidad Austral de Chile, 1963, pp. 200-254. Para las obras de Sastre que no se ha indicado referencia bibliográfica véase *Teatro*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1960.

la narración de Pedro. El "epílogo" se abre justamente cuando ha concluido. Observa el comisario: "Lo ha contado muy bien. Le felicito". El procedimiento es semejante al usado por Jean-Paul Sartre en *Les maines sales*.

En íntima relación con la técnica descrita está el recurrir al "fundido" por medio del oscuro. La agilidad en el desplazamiento temporal entre un cuadro y otro, la acusación de teatro "cinematográfico" que se le ha hecho, provienen en gran parte del uso de las luces. Con frecuencia, sirve de introducción a los "racconto". Suele también cumplir una función más dramática, tal es el caso del tercer acto de *Ana Kleiber*, en el que se crea un doble nivel de realidad simultánea. Mientras Alfredo está en la guerra y descansa junto a una fogata, primer plano, en otro rincón del escenario se ilumina el departamento de Ana en Berlín cuando recibe a un amante.

Otra técnica moderna que Sastre usa con diferentes niveles de acierto dramático, es la del narrador. En *Ana Kleiber* parece fundamentalmente un recurso en busca de novedad técnica que le permita obtener curiosos resultados. En especial, el final en que se presenta por tercera vez la escena en que se sabe de la muerte de Ana. En *Asalto nocturno* el narrador adquiere una función dramática e ideológica de gran importancia. Quien actúa como tal es el comisario, cuya misión en el plano policial es averiguar quién mató al profesor Grassi y cuál fue la causa del asesinato. De acuerdo con la tradición del procedimiento, el comisario vincula los distintos fragmentos temporales por medio de breves momentos narrativos en prosa. Aquí el narrador no se diferencia grandemente de aquel de *Ana Kleiber*. Su participación se enriquece, sin embargo, con sus intervenciones en verso libre, ya que entonces glosa poéticamente los sucesos y los proyecta a un plano de trascendencia histórica. La anécdota del drama —la *vendetta* familiar ya lejana en el tiempo— adquiere vigencia actual ya que el desarrollo de la venganza corresponde en esencia a la evolución de la humanidad: el hombre vive

en la incertidumbre y el temor, en cada momento puede precipitarse sobre él el infortunio o la fuerza inconmensurable del castigo.

Consecuencia necesaria de los últimos rasgos citados es el curioso tratamiento del tiempo. En *Escuadra hacia la muerte* el tema aparece ligeramente tocado de existencialismo, ya que el sentimiento del tiempo se hace opresivo y desesperante a medida que los personajes adquieren conciencia de su limitación vital. No es, sin embargo, lo más característico en Sastre. Su concepción se orienta más bien a su estructura y relaciones entre las tres instancias fundamentales: pasado, presente y futuro. *El cuervo* es la obra más ambiciosa en este sentido. En el fondo hay una perspectiva no occidental del "retorno" y la "repetición" que conecta a Sastre con los famosos dramas del tiempo de J. B. Priestley. 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 casa. La sorpresa, el temor, la imposibilidad de detener el tiempo sumergen 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. En *Ana Kleiber*, *Muerte en el barrio* y *La cornada* lo característico es el "flash back" y el "racconto". *Muerte en el barrio* es la escenificación de un largo "racconto".

*

Alfonso Sastre ha aspirado a la renovación del teatro español contemporáneo. Para ello se ha esforzado por proporcionarle un tono de modernidad. El sistema ha consistido en gran parte en volcarse hacia el exterior de la península y proyectar en el teatro español aquello que se piensa y concibe como moderno. Hemos tratado de mostrar algunos de los elementos que aproximan a Sastre a lo

creado teatralmente fuera de España. El breve panorama bosquejado nos revela que su búsqueda sigue, predominantemente, la huella del realismo, ya sea en su manifestación existencialista o social. Con respecto a España, puede afirmarse, que sus obras son las que incorporan mayor osadía temática y técnica y que algunas han alcanzado una destacable calidad. Su inquietud y afán modernistas representan una apertura saludable en el ámbito teatral de España. Si su esfuerzo ha logrado sacar al teatro español de su tradicionalidad, sólo el tiempo lo ha de decidir. Baste por ahora una presentación panorámica de su esfuerzo de modernización.

