

Revista de creación e investigación de la Escuela de Actores de Canarias

FRAN BRAN DUA

Nº1
2019

Edita
Farándula-EAC

Diseño y maquetación
J. Carlos Pérez Peña

Fotografías
Archivo EAC
Manolo Torres Medina
Octavio Cabrera Matos

Imprime
Litografía Trujillo



Gobierno de Canarias
Consejería de Educación,
Universidades, Cultura y Deportes



sumario

5	Editorial		
		Pensamiento e Investigación	123
	Bocana	7	
		127	Egresados
15	Entrevista		
		Por Amor al Arte	157
	Crítica Teatral	19	
		161	Nuevos Autores
25	Monográfico		
		Espacios	165

Comité Asesor

Aranza Coello
Rafael Fernández Hernández
Miguel Ángel Martínez
Antonio Tabares Martín
José Antonio Ramos Arteaga
Ana Vanderwilde Pérez

Colaboradores

Carlos Belda García
† M^a Carmen López Martínez
Sonia Noemí León
Luis Rodríguez Jiménez
Enzo Scala Russo
Josefa Suárez Hernández
Fernando Vecino Morales

Comité de Redacción

Departamento de Teoría Teatral de la EAC

Coordinación

Carlos Brito Díaz
César Rodríguez Yanes

Editorial

Dice Agustín de Rojas en *El viaje entretenido* (1603): «Farándula es víspera de compañía; traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato; caminan en mulos de arrieros y otras veces en carros, entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a doscientos ducados, viven contentos (digo los que no son enamorados). Traen unos plumas en los sombreros, otros veletas en los cascos, y otros en los pies, el mesón de Cristo con todos. Hay Laumedones de “ojos, decídselo vos”, que se enamoran por debajo de la falda de los sombreros, haciendo señas con las manos y visajes con los rostros, torciéndose los mostachos, dando la mano en el aprieto, la capa en el camino, el regalo en el pueblo, y sin hablar palabra en todo el año». Hemos querido rescatar con el nombre de nuestra revista el espíritu de los viejos cómicos de la legua, andariegos y sufridos, itinerantes y veleidosos, germen del teatro profesional posterior y credencial de un oficio lleno de incertidumbres, «de trabajos excesivos, por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos». *Farándula* nace con la vocación de ser un caleidoscopio de la actividad teatral de Canarias, atendiendo no solo al ámbito de la investigación y de la reflexión, sino también al de la vida teatral, al de la (nueva) autoría dramática, al de los proyectos en gestación, al de la reseña de espectáculos, al de la recuperación documental y al de homenaje a los nombres propios del teatro en el archipiélago. Era una deuda flagrante que la Escuela de Actores de Canarias no contara con una publicación regular que aglutinara la creación y la investigación del arte dramático en las Islas, que ejerciera de faro atlántico y de atalaya de referencia en diálogo fructífero con otras voces, instituciones, asociaciones y profesionales de la escena, en las Islas y mar afuera. Sea, pues, este primer número el primogénito de un largo linaje de contribuciones a un mayor conocimiento, promoción y difusión del horizonte dramático en el archipiélago. Las antiguas comediantas y comediantes han aprendido a nadar y desde la proa trasatlántica de este bergantín emprende(n-emos) esta dulce y prometedora travesía.

Carlos Brito Díaz



Presentación

En el ánimo de los coordinadores de esta página de teatro que hoy nace, está el dar a conocer los intentos, los hallazgos, las experiencias e investigaciones, las esperanzas, de todos aquellos que en Canarias, aunque relegados a una forzada semipenumbra, han comprendido de alguna forma y con su práctica que el Teatro es un Arte enraizado, el más comprometido de todos con la trama viviente de la experiencia colectiva, el más sensible a las convulsiones que desagupan la vida social.

Divulgar los teóricos del teatro e investigaciones técnicas-farinas e isleñas tiene para nosotros, una finalidad concreta:

De un lado, hacer visible lo que en ocasiones y de forma inconsciente es subterráneo en el trabajo de búsqueda hacia unas características propias, y de otro, levantar, sin ilusiones de pontificio por nuestra parte, el nivel de conocimiento (teórico y técnico) necesario para que nuestra aún inmadura trayectoria teatral se encuentre a sí misma con amplitud y riqueza.

Por último, invitar a expresarse, no sólo a la gente de teatro, sino al espectador imprescindible para la existencia del fenómeno teatral, es asimismo, una necesidad para que actores y espectadores, teatro y pueblo, caminen juntos.

Estamos en la Plaza del Adelantado, 14, Casa de Ancheta, La Laguna.

Experiencia de animación teatral en Egb

APROXIMACION

La experiencia se desarrolló en el C.N. «Las Delicias» (Ofra), con 35 niños de Primera Etapa de E.G.B. en 3 sesiones semanales de 1 hora, durante 3 meses consecutivos. El primer mes trabajamos en un solo grupo que posteriormente se subdividió en dos, asistido cada uno por un animador.

A nivel metodológico se intentó hacer que el niño llegara, a través del juego que proporciona la práctica

de ciertas técnicas expresivas, a realizar un avance en el conocimiento de su propio cuerpo. Nos proponíamos potenciar aspectos de la Educación Integral tan importantes como la educación corporal, emotiva y de la personalidad y simultáneamente ofrecer al niño la posibilidad de crear y expresarse teatralmente. En breve, las sesiones adoptaron una atmósfera de juego que propició el acercamiento del Animador al grupo. A partir de aquí fue posible comenzar a trabajar con las técnicas de expresión bajo una dimensión lúdica que las hiciera llegar al niño no como esfuerzo sino como motivo de juego creativo. Es preciso añadir que el proyecto de trabajo no pudo llevarse a cabo en su totalidad, pues la experiencia transcurrió en el último trimestre del calendario escolar y no se continuó el curso siguiente.

TRABAJO CORPORAL
Estos que siguen fueron los temas de mayor dedicación.

La RESPIRACION como fuente energética del movimiento y apoyo del sonido (voz), estudiada en base a ejercicios y posturas que predisponen a la utilización de uno u otro tipo de respiración (diafragmática, costal y pectoral) y al hallazgo de los distintos ritmos respiratorios. Los procesos de TENSION-RELAXACION de los músculos de todo el cuerpo y posteriormente de forma parcial, una mano, la pierna, etcétera. De este modo eran introducidos con más amplio significado los movimientos y posiciones en tensión y distensión. El RECONOCIMIENTO DE ARTICULACIONES se enfocó bajo dos puntos de vista: como observación del hecho anatómico articulatorio y como reconocimiento del movimiento articulatorio. En este caso como en los anteriores, realizamos los ejercicios a partir de propuestas imaginativas, donde un brazo se «partía» por el codo o la mano. Utilizamos los ritmos de PERCUSION, tratando de que el sonido sirviera como motivador de un movimiento que ganara en amplitud en interrelación estrecha con el espacio. Por último, comenzamos las IMPROVISACIONES de

análisis detenido nos interesa ver qué condiciones inmediatas han resultado útiles y cuáles no.

Entre los aspectos negativos está la escasez de tiempo para la realización de la actividad, lo que reduce en cierta medida los resultados más óptimos. La continuidad del trabajo teatral en C.n. de E.G.B. debería, para paliar errores de este tipo, estar ampliamente respaldada y protegida. Otro inconveniente resultó ser que la cantidad de niños de cada sexo era totalmente diferente lo que constituyó una limitación al sentido mixto de dicha experiencia. Tampoco se logró una inserción óptima de todos los niños en el grupo, pues venían localizados en «pandillas», cuyas relaciones mutuas no eran muy congeniables. Así, pues, se presentaron a cada niño intereses dispares que los movían a participar diferencialmente. Esto supuso un obstáculo a la hora de presentar propuestas de juego interesantes a todos. Los climas de concentración, cuando fueron necesarios, frecuentemente tendían a romperse con ocasión de los juegos y comentarios aunque a medida que avanzaba el tiempo se iba consiguiendo.

Como aspecto positivo se aseguró el acercamiento hacia una forma de expresión totalmente desconocida por ellos. En las improvisaciones se pudo constatar una mejora en la calidad del movimiento y progresos al llevar a cabo ejercicios-juego de contenido emocional. En ocasiones los juegos creativos de expresión influyeron en los suyos propios proporcionándoles un matiz emocional y creativo liberador de los convencionalismos a los que los somete la subcultura infantil. Desde los comienzos se rehusó desviar la atención del niño con proposiciones de representación, obra teatral o espectáculo, equilibrando en lo posible cualquier intento de exhibicionismo contrario en su totalidad a la expresión libre por el movimiento. Es positivo el hecho de que los niños se mostraron cada vez más interesados en la marcha de las sesiones y se hiciera sentir su capacidad crítica a medida que se familiarizaron con el trabajo.

Para concluir, insistiremos en que la experiencia no fue continuada por motivos ajenos al grupo. Esperamos que se aproxime el día maravilloso en el que las escuelas no tengan problemas para abrir sus puertas a las técnicas de Animación Dramática, porque el único beneficiario debe ser el niño.

EVALUACION DE LA EXPERIENCIA
Más que elaborar un

Equipo de Animación Dramática (Escuela de Actores de Canarias)

mal, o demasiado, o mal y demasiado. Se vale mal de ellos porque: cuanto menos técnica se tiene más se nota. Se vale demasiado de ellos porque: incluso en un cuerpo sin educar, el brazo se desplaza sin esfuerzo, y sobre todo sin riesgo. Además, se objetiva.

Existen otros órganos capaces de expresar algo. Incluso tienen dos virtudes que los brazos no tienen nunca: La potencia y la discreción. Virtudes preciosas, puesto que se debe evitar que los espectadores se olvi-

den del discurso por abstención del cuerpo que lo desmentiría, o por cierta intervención del cuerpo que lo recargaría.

Se le acusaba a la educación del cuerpo el hecho de incitar a gesticular y, por lo tanto, de llevar al espectador a que se olvidara del discurso. Ahora bien, notamos que es la carencia de semejante educación la que hace que un movimiento sea mal adaptado o que la potencia de un movimiento que sea adaptado haga olvidar el discurso por ser falso.

Guía Teatral

La Guía Teatral, está abierta a todos. Ciertamente existen diferencias, en algunos casos abismales, pero en el camino, nos veremos y nos veremos.

ISLA DE TENERIFE

GRUPO AFUR

Grupo de Teatro infantil compuesto por niños del barrio de Afur (Anaga) coordinados por Raimundo Canino, montan escenificaciones cortas a partir de ideas propuestas por los componentes. Han presentado sus trabajos en Tenerife y La Gomera.

ANEMIA

Desplegó su actividad en el Valle de La Orotava más concretamente en el Puerto de la Cruz. Trabajos con base musical creados colectivamente.

LA Balsa

Nace en la Universidad Laboral en 1975 como respuesta al teatro oficialista que se venía haciendo.

Montajes de Mrozek «En alta mar», Jorge Díaz, «El lugar donde mueren los mamíferos» y creaciones colectivas. Actualmente, preparan un espectáculo sobre un texto de Enrique Buenaventura, «La Orgia» (sobre las relaciones de dependencia con la clase aristocrática). Paralelamente están desarrollando un trabajo de animación teatral en el Colegio de Egb de la Verdellada y en preparatoria del Instituto.

TEATRO CABBULLON

Experiencia teatral en la que los propios cambulloneros llevan a la escena su problemática. Diversas representaciones en Tenerife.

GRUPO CONTRASTE

Surge en el verano del 78 para cubrir una necesidad: realizar un espectáculo teatral para la Fiesta de Las Chumberas. Espectáculo, «El Circo Contraste» (creación a partir de la idea de un circo), «Ser o no ser, esa es la cuestión» (sobre el aborto), «Pantomimas» y «El amo y señor» (en proceso de creación), creaciones colectivas.

Asimismo y dentro de los Ciclos de Iniciación al teatro en Egb realizan una labor de animación dramática en el Colegio de Las Chumberas.

RECIENTES ACTUACIONES: TACO, MINIOIMPIADA, GUILMAR, TACORONTI, COLECTIVO TEATRO ESTUDIO

Grupo que no necesita presentación actualmente con su espectáculo «La Razón de un Canto». Futura representación en San Matías (28 de abril). Futuros proyectos:

«El Canto del fantoche lusitano» P. Weiss. «Piedra viva», R. Garcíarramos, y un

espectáculo de teatro infantil, «No somos marionetas», con los niños de la Coral de Voces Blancas.

MUERTO

Nace en los Carnavales de 1978 en La Orotava. Practican un teatro que elige la calle como espacio escénico. Es, a su vez, independiente y autodidacta. Los espectáculos, sin guión ni dirección, se preparan a partir de un problema candente y momentáneo extraído de la opinión popular. Sólo se representan una vez «Nace y muere en el mismo momento...» relata un problema, y al final siempre lo entierra...».

ISLA DE LA PALMA BAMBALINAS

Grupo de teatro que ha desarrollado una intensa actividad teatral y cultural en Breña Baja. Tiene en su haber distintos montajes de los que informaremos más detalladamente. Ha participado en la II Muestra de Teatro Independiente de Las Palmas. Actualmente se plantean la posibilidad de un nuevo montaje. Para el mes de julio preparan una semana cultural con motivo del Año Internacional del niño.

TAGOROR

Han realizado varias puestas en escena sobre textos de uno de sus componentes (Eloy). La más reciente, «Y no amaneció...», dirigida por Naldo Concepción, la presentaron en Breña Alta (lugar en el que preparan sus espectáculos) en Octubre de 78.

GRUPO DE TEATRO DEL PUEBLO DE SAN JOSE

En preparación, un Auto Sacramental «El Cristo Roto», dirigido por Naldo Concepción. Se representará el Martes y Viernes Santo.

ESPERAMOS INFORMACION DEL GRUPO DE TEATRO DEL TELECLUB, LAS ROSAS, EN LA VILLA DE MAZO.

La Guía continúa con la información que por falta de espacio se nos queda en el tintero, de Tenerife, Las Palmas, Lanzarote.



Coordina: Bocana



Solucione el enigma

Con el fin de divertir e ilustrar al lector, nuestros contables particulares proponen el siguiente enigma matemático:

ENUNCIADO:

Las últimas cifras que el Ministerio de Cultura ha hecho públicas—presupuestos para el presente año—son a un tiempo inquietantes y esclarecedoras. El 40 por ciento del presupuesto lo absorbe la burocracia del Ministerio, la cual y en el caso más cercano de las delegaciones canarias se entretiene archivando los proyectos que los sufridos activadores del teatro y la cultura presentan o, en el mejor de los casos, montando chirringos para dar impresión de lo contrario. Al teatro se le ha asignado la «estimulante» cantidad de 328.744.000 de pesetas...

PREGUNTAS:

¿Cuánto corresponderá al Centro Dramático Nacional?
¿Cuánto a las compañías de teatro comercial español?
¿Cuánto a las Islas Canarias?... y
¿Cuánto verán los que aquí no ven nunca?

CONSEJOS

Si mientras cavila un frío temblor recorre su espina dorsal, no se sorprenda estimado lector.

SOLUCION:

Tiempo al tiempo.

Etienne Decroux: el arte del mimo

No es paradójico el hecho de que en Francia, país de literatura, haya nacido el mimo, y un arte de la pantomima, regenerado, haya reaparecido. Ni es paradójico tampoco el que, en este mundo de gente ruidosa, el hombre piense, para poder entregarse y volver a encontrar a sí mismo, en practicar y contemplar esas artes del silencio.

Las investigaciones, la enseñanza y los espectáculos de Etienne Decroux se sitúan en el origen de ese arte del mimo independiente y de esa pantomima dirigidos a un amplio público.

Mientras era actor de teatro y cine de 1923 a 1945, Decroux interpretó a unos cuarenta personajes sacados de las obras de Aristophanes, Ruzetto, Shakespeare, Ben Jonson, Moliere, Tolstoi, Strindberg, Pirandello, Marcel Achard y Jules Romains, bajo la dirección de directores como Jacques Copeau, Gaston Baty o Louis Jouvet. Charles Dullin (del que fue discípulo y colaborador), Antonin Artaud o Marcel Herrand. En el cine, el mismo número de papeles, más o menos, le fue

confiado por Pierre Prevett y Marcel Carné. Pero a lo largo de esos cuarenta años en teatro y en cine, Decroux, actor brillante, no pierde su lucidez. Dichos papeles no correspondían a su vocación verdadera, que se había revelado en la escuela del Vieux-Colombier, donde asiste a esas «escenas mudas» que los alumnos componían con sus cuerpos desnudos y sus caras veladas.

Etienne Decroux, posteriormente, desarrolló el primer sistema coherente de la expresión pantomímica en su escuela, de la que salieron mimos como Marcel Marceau y Jean Louis Barrault. Decroux distingue este arte independiente de la pantomima antigua, lo compara con la danza y muestra el interés que el mimo puede tener para los actores de teatro. Fue profesor de mimo en el Theatre de l'Atelier, en el Piccolo Teatro de Milán, en Suecia, Suiza, y más recientemente en la New School y en la Universidad de New York.

Transcribimos algunas de sus reflexiones: «El actor suele valerle



Breves reseñas del pasado

BOCANA

“PASO DE MAR”

Equipo BOCANA fue el sobrenombre que suscribía la página de información dedicada al teatro publicada cada jueves, entre el 12 de abril y 26 de julio de 1979, en el periódico tinerfeño *El Día*, y que fue sin duda una alusión al proceder y a la demanda social que impregnó la década de los setenta: la necesidad del esfuerzo colectivo para restablecer la libertad de expresión y comunicación sustraída durante tantos años.

BOCANA era el “paso de mar” que permitió conectar y difundir lo que acontecía en el mundo del teatro fuera y dentro de Canarias, un trabajo informativo en el que participaron las compañías y grupos que en aquel momento compartían el objetivo de iniciar un movimiento renovador de la escena insular.

En aquellos otros tiempos, finales de los setenta del siglo XX, cuando no existía la posibilidad divulgativa a través de webs, blogs o redes sociales, disponer de un espacio en prensa significaba una conquista importante para el enraizamiento del “hecho teatral” en la sociedad canaria.

BOCANA, medio necesario para este fin, permitió dar visibilidad social a lo hecho y por hacer en la tarea de conformar un tejido teatral con sus propias señas de identidad, entonces inimaginable en su dimensión actual. Por todo ello, esta página de teatro fue un acontecimiento destacable, un hito informativo que, aunque siendo breve en el tiempo, debe ser recordado en la historia del Teatro Canario de los últimos cuarenta y cinco años.

Fernando Vecino
Presidente EAC

También y además de su función como alternativa pública a nivel social del sector teatral y por ende de la Escuela de Actores de Canarias, destacaba BOCANA por su singular formato, su frescura, su espíritu crítico y combativo, y el rigor absolutamente encomiable de sus artículos.

Sus contenidos diversos atendían a la realidad del teatro insular, nacional e internacional sin olvidar los aspectos culturales y políticos que infirieran en ella, alternando e intercalando artículos de actualidad con otros de índole más especulativa y teórica, informando de la cartelera de teatro canario y concediendo a la pedagogía teatral en todos los niveles un espacio relevante.

Junto a su pluralidad y función social, destacó también el ánimo abierto y participativo de BOCANA, razón que queda claramente expuesta en su artículo de presentación: “Invitar a expresarse, no solo a la gente de teatro, sino al espectador, imprescindible para la existencia del fenómeno teatral, es así mismo, una necesidad para que actores y espectadores, teatro y pueblo caminen juntos”.

Esta necesidad de arraigo social, imprescindible para la supervivencia del Teatro, impulsó el nacimiento de BOCANA, y la revista que hoy edita su primer número contribuirá, con el mismo espíritu crítico y combativo, a este principal objetivo.



El enigma de hoy, pone a prueba la capacidad nemotécnica y la facilidad para el cálculo, combinados de tal forma, que hará las delicias del lector.

ENUNCIADO:

A lo largo del año 78-79 los anteriores administradores de las arcas culturales locales, inquietos por las nuevas vicisitudes poli-

Solucione el enigma

ticas y con olímpico desprecio para los trabajos e investigaciones teatrales canarios —salvo excepciones más propias de una rara astucia supuestamente liberal que de una política teatral sólida—, se ejercitaron como empresarios teatrales contratando a compañías comerciales tales como la de Mary Carrillo, Tirso de Molina, Retablo, etcétera.

PREGUNTAS:

¿Recuerda el lector el número exacto de compañías y sus nombres?

—Si la compañía de Nuria Espert costó 1.000.000 de pesetas en Tenerife y, según se rumorea, 1.600.000 pesetas en Las Palmas y Lanzarote....?

¿Cuánto han costado el total de las compañías? ¿Y el precio de las entradas?

CONSEJO: Si tu casa no está limpia, no mires la del vecino.

SOLUCION: El próximo jueves.

Notas sobre la experiencia del Teatro Público en Italia

El «Teatro Público», en contraposición al teatro privado de las grandes empresas, se mueve durante los cuatro lustros fascistas con fuerza y a distintos niveles según las posibilidades de los hombres de izquierda infiltrados en el sistema teatral y según la idea del «doble» de crear un teatro de masas con «formidables obras del régimen» y nuevo mass-media condicionante. Dos hombres, Luigi Pirandello y A.G. Bragaglia, sostienen el apoyo al «teatro público», bajo la convicción de que ninguna búsqueda y experimentación teatral es posible en una libre confrontación con el mercado teatral.

Tras el fascismo, la generación de intelectuales de la Resistencia llega al poder, igualmente en el teatro. El gobierno, compuesto desde democristianos hasta comunistas, busca una nueva forma de organización teatral y un nuevo repertorio. Los espectadores son escasos y entre ellos están dos jóvenes: Paolo Grassi y G. Strehler, que fundan en mayo del 47, el Piccolo Teatro de Milán, formulando el teatro como servicio público poniendo el encuentro entre este concepto y la identidad del teatro popular. Se apunta esencialmente a un teatro

como lugar de encuentro de las clases sociales en el que «para todos» tiene valor más como objetivo cuantitativo que como afirmación de la polémica clásica.

Grassi y Strehler presentan un «teatro del arte para todos» sobre el que tiende a alinearse cada Teatro Estable naciente. En los años 50, la izquierda ha sido impulsada y lo gran consolidarse los Estables del triángulo industrial, con directores artísticos de izquierdas y atentos administrativos del régimen en vigilantes consejos de administración.

La generación de la Resistencia, despastada por quince años de actividad, entra en crisis y se descubre detrás el vacío. No existe ninguna escuela detrás de Strehler, no se han creado nuevas leyes de administración, la imaginación cansada cede el paso a la burocracia.

Los años 60, con el nacimiento del centro-izquierda lleva a la pujanza los proyectos de Teatro Estable. Diversos intentos y fallos clamorosos (Nápoles y Bolonia) hacen que el modelo envejezca sin conocer la gloria. Tras los motivos del fallo, la rapacidad de las clases dirigentes locales y mu-

chas enseñanzas sobre la relación Teatro-poder. En los Estables que sobreviven, se refuerza el dualismo director artístico-director administrativo, prevaleciendo los criterios de rendimiento económico de los espectáculos. Incapacidad de repertorio y veracidad en la gestión son notas predominantes en los Estables.

Strehler deja el Piccolo y funda una cooperativa, señalando una toma de conciencia colectiva de los límites del pasado.

Desde el 68, la vocación popular del teatro se hace bandera (con toda su ambigüedad) de las cooperativas teatrales del llamado Circuito Alternativo con la hegemonía de Dario Fo. Una gran red de ciudadanos y países empiezan a determinar la programación estimulando las orientaciones de los grupos implicados. Ahora está acabando también su teatro? De cualquier modo, el rol de los Estables será el de la otra vez: Industrias teatrales del Estado?

El grupo Afur en el I Taller de Arte y Cultura Popular



El grupo de teatro infantil de Afur actuó el pasado sábado, día 21, dentro de los actos programados por el I Taller de Arte y Cultura popular canaria que se ha venido desarrollando en la Sala de Arte y Cultura de la Caja de Ahorros de La Laguna. Presentaron en una primera parte varios números mímicos seguidos de un texto de su maestro, titulado «El campesino canario».

El grupo ha trabajado la expresión corporal, prefe-

rentemente el mimo, que a la hora de la representación se advierte en cierta riqueza de movimiento combinada con la espontaneidad natural. Los temas se extraen, unos de la trayectoria clásica del mimo y otros del entorno socio-económico, familiar y laboral.

Al final del acto, los niños haciendo un coro con el texto «Por cuatro pies de millo», solicitaban intercambiando la libertad de Albert Boadella.

Concurso infantil del colegio de Santa Ursula

Con motivo del Año Internacional del Niño el Colegio Nacional Tosca de la Iglesia, del pueblo norteño de Santa Ursula, convoca un Concurso Infantil que girará en torno al tema: «El niño y el mundo que le rodea» (la familia, la escuela, el pueblo, la isla, etc.), y todo tipo de sucesos que les llamen la atención.

Los temas podrán ser expuestos en forma de prosa, poesía, teatro, cuentos o dibujo. Los trabajos inéditos y originales del niño, deben hacerse en tamaño folio, siendo libre la extensión y

los materiales a emplear, y deberán enviarse a dicho Colegio con el nombre y apellidos, edad, nivel y colegio de cada participante antes del 20 de mayo próximo.

Habrán tres categorías, de 6 a 8 años, 8 a 10 y de 10 a 14, con tres primeros premios y accésits, que serán entregados en el festival de fin de curso que se celebrará en dicho centro y que se comunicará a cada colegio.

Los trabajos premiados saldrán en el último número del periódico escolar «Pai-dio» del mencionado Colegio.

Guía teatral

ISLA DE TENERIFE:

TIBICENA: Grupo de teatro sobradamente conocido, creado en el 72. Cuenta en su haber numerosos montajes: Fábula, El brujo de Gáldar, Barba Azul, Por un dolor, El intermediario, El principito, La larga noche, Chano, etcétera.

Con las Fábula se intentó realizar un trabajo de investigación teatral que se prolongó durante algunos años, llevándoles a optar por un teatro de carácter popular como alternativa al teatro que se ha de realizar en las islas. De esta época son la mayoría de sus creaciones. Finalmente, aborda de nuevo la investigación para proyectar más ampliamente su teatro. Como resultado de ella nacen los espectáculos «Oniría» y «Clepsidra», obras de Rafael Franquelo.

Junto a las numerosas escenificaciones en colegios es de destacar la labor realizada desde el año 76 en los Ciclos de Iniciación al Teatro del Cabildo Insular de Tenerife.

UNO MAS UNO NO SIEMPRE SON TRES: Nació en el Instituto N.B. de La Orotava en noviembre del 78, compuesto por alumnos del Centro. En un principio recorren casi todos los colegios del valle de La Orotava con el montaje músico-poético «El arado», con poesía de Miguel Hernández y Victoriano Cremer, musicado por el grupo bajo guión y dirección de Juan L. Fernández «Chelara».

Posteriormente realizan el montaje de tres cuentos: «El niño de los ojos rojos», adaptación del grupo a partir de un texto de José H. Chela; «El juguete marcial» y «Pablos», creaciones del grupo, con los que actúan por todo el Norte de Tenerife y participan en la semana que organiza la A.e.t.i.j., ofreciéndoles una gira por la provincia de la que no saben nada hasta ahora.

Ultimamente han hecho actuaciones con «La distancia», de A. Martínez Ballesteros, y «La pancarta», de Jorge Díaz.

Ahora están preparando «Cosas del pueblo», zarzuela peculiar de un autor de La Orotava (F. Casanova); «Nuestros poemas», en la que introducen el mimo y el juego de sentimientos y emociones, y «A nosotros niños».

ZORROCLOCO: Nace en junio del 77 como grupo de prácticas de la Escuela de Actores de Canarias con la creación colectiva «La herencia o Canarias, ¿paraiso tropical?». Posteriormente atraviesa un período de reconstrucción del espectáculo con incorporación de nuevos actores participantes en anteriores experiencias de la Escuela: «Acto sin pala-



bras» y «Desconcierto para cuerda y palos».

Desde entonces ha llevado por todo el archipiélago la obra mencionada, realizando así, en la medida de sus posibilidades, una descentralización real del hecho teatral, orientando esa actividad en favor de la potenciación de una infraestructura teatral que cubra las necesidades culturales que las islas tienen planteadas.

A su ya dilatada experiencia en plazas, asociaciones, institutos, etcétera, hay que añadir la participación en la II Muestra de Teatro de Las Palmas, I Semana de Teatro, III Festival Internacional de Teatro en Vitoria.

En la actualidad ha comenzado el trabajo previo para un nuevo montaje.

(Continuaré)

ISLA DE GRAN CANARIA:

AGAPE: Su primera etapa se inicia en el año 68 con la puesta en escena de obras de Teatro Costumbrista Español y algunos autores extranjeros. Posteriormente investiga en una línea de teatro definida por autores como Bertolt Brecht, Arrabal, Rosewicz..., que desemboca en una trayectoria de trabajo más enraizada con su entorno social. Fruto de ello son las obras propias «Experiencia Omega 7» y «Juana se casa otra vez», esta última puesta en escena durante la I Semana de Teatro.

G.P.T.C. (Grupo para Teatro Canario): Surge en el año 76, dirigiendo sus esfuerzos a la búsqueda de un tipo de teatro que por su contenido estético y método de elaboración, sirva para la creación de un Teatro Canario. En esta línea han hecho los montajes «Sobre la Conquista» (76-77) y «Una historia canaria» (77-78).

Actualmente concluyen otro espectáculo de corta duración a modo de «Sketch satírico político». Han desplegado su actividad en Gran Canaria y Lanzarote, actuando recientemente en la I Semana de Teatro. Asimismo, han participado en experiencias de teatro en la calle organizadas por la Asociación Canaria de Teatro.

(Continuaré)

Nota: Guía Teatral publicada en su primera parte el 12 de abril.

La «Caja italiana»

La existencia de la «caja italiana» guarda estrecha relación con el amplio movimiento social que determinó la conquista del poder y a la clase burguesa. Esta hegemonía originó una cultura que, en el campo del teatro, viene ya determinada a partir del edificio teatral. El modelo escogido para este edificio es el escenario a la italiana (concebido por Sabbatini a mediados del siglo XVIII), en el que la platea y hall son lujosamente adornados, pues estos están destinados a ser ocupados por las clases burguesas y aristocráticas. De tal forma que en la época absolutista, acudir al teatro era participar en un acto de alta distinción, y la presencia de personas consideradas como el sumun del gusto y la finura se tenía con frecuencia como un atractivo más poderoso que la propia obra representada.

La disposición de estos locales es siempre la misma: Los espectadores frontalmente dispuestos al escenario, se sitúan en la platea, palcos y pisos altos que dividen a éstos según sus diferentes clases sociales (de ello se encargan los distin-

tos precios de las diversas localidades). Ante los ojos del espectador aparece, como a través de una gran ventana, una especie de habitación en forma de «caja» donde se desarrollará la acción.

Esta disposición de la sala favorece la separación entre actor y espectador ya que ambos disponen de un espacio concreto que al otro le está vedado violar. Hasta el punto se favorece esta separación que los naturalistas llegaron a desenvolverse en escena como si el público no existiera. De ahí su famosa teoría de la «cuarta pared», en la que se suponía que le embocadura del escenario estaba cubierta por una pared invisible que permitía al espectador observar sin ser visto.

Son precisamente estos edificios los que nos han llegado hasta nuestros días, ya que si bien se han construido algunos nuevos, éstos se han limitado a copiar la forma italiana, sin otras modificaciones que las propias de los adelantos de la técnica, tales como complejas maquinarias para el cambio de telones y decorados, o una magnífica instalación luminotécnica.

Muestra de estos locales son por ejemplo el Teatro Guimerá o el Pérez Galdós, concretamente en Canarias.

Muestra de Teatro Infantil

Aunque información tardía es válido reseñar por ser pionera en este campo, la Muestra de Teatro Infantil, que se realizó en la provincia de Las Palmas durante todo el mes de febrero con una buena asistencia de público (de 300 a 500 espectadores por sesión).

Los espectáculos se presentaron en el C.N. 24 de junio y en la Escuela de Magisterio. Cabe señalar que en su mayoría fueron realizados por niños, gracias al trabajo que un grupo de maestros ha desarrollado con ellos desde el inicio del curso 78-79. Mientras que sólo tres de los veintidós grupos que participaron eran espectáculos montados por adultos y dirigidos específicamente al niño.

Dicha muestra no tuvo ayuda económica alguna, salvo la colaboración de las APAS.

Como proyectos futuros, los organizadores piensan elaborar un informe de la muestra y participar en la II Escuela de Verano mostrando los resultados obtenidos del trabajo que se ha venido llevando a cabo con los niños.

Coordina: Bocana

(Plaza del Adelantado, 14, La Laguna)

Actividad teatral en Tacoronte



Ejercicios de formación

En el año 1976 se tuvo una experiencia teatral en Tacoronte con la obra «El regreso de Ulises» en la cual participaba ampliamente la Asociación Juvenil Ahora. Este intento no tuvo continuidad.

Hace algo más de un año un grupo de jóvenes de Tacoronte contactó con gente vinculada a la actividad teatral, con un periodo de formación y práctica teatral en la Escuela de Actores de Canarias de uno y tres años (en la actualidad grupo «Zannis»), con la intención de llevar a cabo un proceso de formación e investigación de trabajo teatral por los barrios de Tacoronte.

Con este objetivo se formaron varios grupos de trabajo, de los cuales fracasaron la mayoría, algunos después de cierto tiempo de funcionamiento como en el caso de San Juan. Otros, ni siquiera habían empezado a trabajar, como en Los Naranjeros y en el municipio del Sauzal; ya que no se disponía del local ni de ayuda mínima (materiales, transportes, etc.) por parte de los organismos competentes.

Entre las experiencias de los grupos de niños en el barrio de San Juan, que mostró la inquietud existente por el teatro; pero una vez más la falta de ayuda echó por los suelos una labor que en otras condiciones hubiera sido fructífera.

A pesar de todo, un grupo en una zona más céntrica continúa llevando una tarea de formación e investigación, trabajando ocho horas semanales, materias que incluyen: Acrobacia, Expresión Corporal, Expresión Oral, Danza y Talleres (Máscara, Modelado y Vestuario). También se realizan sesiones-coloquio como manera de potenciar el estudio teórico del arte escénico. Igualmente, se han tenido sesiones de ritmos canarios, talleres, expresión oral, proyección de diapositivas y películas, impartidas directamente por el profesorado de la Escuela de Actores de Canarias.

Todo este trabajo ha sido llevado con bastantes difi-

cultades y en condiciones precarias, pero no obstante, se han realizado actividades culturales como actuaciones de teatro, y próximamente una exposición de fotografías.

Cabe destacar dentro de las ayudas prestadas, la del director del Colegio Nacional María Rosa Alonso, quien en todo momento ha prestado su apoyo cediendo las instalaciones del colegio para diversas actividades.

Todo esto viene a demostrar una vez más la necesidad de una planificación con el apoyo necesario que potencie toda clase de manifestación cultural.

Se han tendido contactos con el nuevo Ayuntamiento, que ha prometido colaboración interesándose por nuestro trabajo.

El taller de teatro apoya toda manifestación que promueva una cultura popular y se compromete, dentro de sus posibilidades, a potenciarla. Para ello toda persona interesada nos podrá encontrar en la Plaza del Cristo, Ayuntamiento Viejo, en donde trabajamos actualmente. — Taller de Teatro de Tacoronte

Acerca de la profesionalización

PLANTEA Juan Antonio Hormigón en su libro «Teatro, Realismo y Cultura de Masas» una concepción del actor como trabajador teatral, como productor de espectáculos y crítica abiertamente la consideración que sobre su profesionalidad impera en España, donde «el término profesional no siempre supone una valoración cualitativa de su trabajo, sino que asocia a la idea de supervivencia, de especulación». Consideración asociada a la del teatro como negocio (Teatro-Industria), donde la constatación práctica de la profesionalidad concluye con la posesión del consabido carnet. Así resulta que no es el nivel teórico-técnico el que define al actor, sino su obediencia a un determinado modo de producción.

Habla Hormigón del «actor profesional de nuevo cuño», como el trabajador teatral capaz de transformar nuestra escena y llevarla a un nivel de desarrollo perma-

nente, donde la investigación se convierte en un elemento inseparable del trabajo, condicionada únicamente por sus concepciones estético-ideológicas. Considera la supervivencia como medio para extender su trabajo y no como el objetivo de éste.

Se desprende, en el análisis de Hormigón, el concepto de amateur como... «quien rechaza el estudio y la preparación técnica, oponiéndoles las astucias vulgares y un mínimo de efectos repetidos de por vida», como «quien presenta la rutina como experiencia».

Estos planteamientos de J. A. Hormigón, si bien aportan elementos para el análisis de la profesionalización del Teatro en Canarias, no son por sí solos suficientes, ya que para nuestra situación requieren un estudio de las condiciones en que nos desenvolvemos, sin clasificaciones apresuradas y gratuitas.



Grupo «Sombras»

Sombras: nuevo grupo

Surge en la Universidad Laboral en el presente curso, de donde recibe una pequeña ayuda económica. Componen el grupo 17 personas, que trabajan en creaciones colectivas a partir de poemas de León Felipe, Miguel Hernández, G. Celaya, Nicolás Guillén y J. Luis Hidalgo, a los que se trata de darles vida con la expresión y el gesto. Sus temas tratan sobre el amor y la libertad.

El grupo está coordinado por Carmen Calatayud, que aporta sus conocimientos con trabajos sobre el método de Stanislavski, la expresión corporal, experi-

mentos de expresión con la música y ritmos, trabajos de sonidos, etcétera.

Presentarán su obra «Variaciones en la nada» el día

27 en la Universidad Laboral, con la intención de dar a conocer su trabajo, que aún se halla en un proceso de evolución y maduración debido al poco tiempo que se ha trabajado, el gran número de participantes, etcétera.

El grupo pretende desplegar un trabajo de proyección en pueblos y barrios especialmente.

Con el fin de evitar el posible conflicto se sugieren dos propuestas:

1.- Compensación animador-maestro.

2.- El maestro convirtiéndose en animador.

El tema de la «concretización» del trabajo desarrollado en espectáculo teatral dio pie a una interesante discusión.

De una parte se esgrime que es fundamental liberar el cuerpo del niño, su imaginación, su mundo, antes de dar paso a la realización de un espectáculo. De otra, se señalaba la importancia del «día diferente», en el cual niños, maestros y padres participan conjuntamente del hecho teatral. La síntesis de ambas podría estar en la sensibilidad del animador para interpretar las necesidades del grupo con el que trabaja. Inciden sobre todo esto las nuevas investigaciones teatrales que, aportando la idea de la creación colectiva, las técnicas de improvisación, o la consideración del teatro como fiesta, apuntan hacia una nueva comprensión del fenómeno teatral.

Temas todos ellos que quedan abiertos al necesario debate.

Conversando con Ana María Pelegrín

Ana María Pelegrín, del Departamento de Expresión de Acción Educativa, ha estado recientemente en La Laguna para impartir un cursillo de Expresión Oral para maestros, subvencionado por el Ice.

El juego, las técnicas de improvisación, la creación colectiva, la relación del animador con el grupo, la investigación de espacios teatrales en la Escuela componen un plantel de propuestas sobre las que la Animación dramática puede encontrar un lugar en la educación para contribuir decididamente en las posibilidades creativas del niño, en su desarrollo emocional e imaginativo, incidiendo en su aprendizaje.

Con Ana María pudimos conversar animadamente en el fragor de una fiesta de despedida donde, dando pruebas de un encomiable interés y respeto por nuestras formas de expresión popular participó en la danza colectiva siguiendo los pasos del «baile del tambor». Más tarde en el intercambio de opiniones buscó en todo momento el vértice de los problemas que en la práctica se le plantean en la Animación Teatral en la Escuela. Así, el papel del animador, su actitud en el espacio como generador de propuestas, como creador de un clima favorable y relajado, su importancia en cuanto que emisor de mensajes (el mensaje verbal en contraposición con el mensaje corporal) y la relación animador-grupo (autoritarismo-creación colectiva), forman parte de la necesaria reflexión y análisis de los planteamientos

Asimismo, se habló de la gran importancia del maestro como compañero y pedagogo que cotidianamente sigue la ruta emocional y educativa del niño. En este sentido, se vio cómo la Animación Teatral introduce un «tiempo nuevo» festivo, lúdico y creativo en la Escuela, planteándose entonces la proyección del mismo a toda la actividad escolar o, por el contrario, el niño fluctuaría entre dos concepciones de su tiempo, de su espacio y de su relación con el animador y/o maestro.

Coordina:

Bocana

(Plaza del Adelantado,



Contraste

Aparece a principios del verano del 78 en el barrio de Las Chumbras. Algunos de sus miembros habían trabajado ya en los grupos «Pupilas» y «Sabas». Hasta ahora han creado los espectáculos «El Circo Contraste», «Ser o no ser, esa es la cuestión» y «Pantomimas».

Sus espectáculos son creados a partir de una idea sobre la que se improvisa libremente. Sobre los primeros resultados se va ampliando y desarrollando hasta que adquiere la forma definitiva. El espectáculo queda siempre abierto a nuevas improvisaciones y reajustes sobre la marcha.

Trabajan con escasos recursos escenográficos: una cuerda, un cubo, algunos toques de vestuario para definir a los personajes y poco más constituyen la escenografía del «Circo Contraste». Se busca la diversión y la complicidad del espectador, al que se le pide la participación en este espectáculo. Se proponen divertir y ridiculizar.

Actualmente trabajan en la creación de un nuevo montaje: «El amo y señor».

Paralelamente a sus espectáculos desarrollan un trabajo de animación dramática con niños, público este al que está destinado principalmente su teatro, dentro de los Ciclos de Iniciación al Teatro, en el Colegio de Las Chumbras. Se trabaja, entre otras materias, expresión corporal, re-



Grupo «Contraste»

En sus giras por colegios introducen primeramente al niño en el tema del teatro. Luego hacen una presentación del espectáculo, en que se da una explicación al niño de los elementos que intervienen. A continuación representan la obra, que varía según se trate de la primera o segunda etapa de

maestro con ayuda del grupo que orienta y visita periódicamente.

Recientemente participó en el «Taller de Arte y Cultura Popular Canaria» junto a los grupos «Camarada Guanche», «Afuera» y «Tinanfaya». También recientemente actuaron en el Par-

Reunión de teatreros, en el Cine Tenerife

CONVOCADOS por Luis Carrasco, concejal de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz, se reunieron en el Cine Tenerife un grupo de teatreros, para tratar la posible formación de una Comisión de Teatro que oriente y gestione los presupuestos destinados a circuitos por barrios, contratación de compañías, apertura y puesta a punto de locales para ensayos y actuaciones, etc.

Se propuso formar esta comisión con un representante de cada grupo y escuela de la zona metropolitana (Santa Cruz-Laguna), ya que sería, si el Ayuntamiento lagunero lo acepta,

un proyecto a realizar en ambos municipios.

Aplaudimos esta iniciativa que parte de una concepción democrática y progresista de la Cultura, pero sería lamentable que quedase recortada a las dos grandes ciudades. Sería lamentable que de esta forma se viesen privilegiadas culturalmente y que esta iniciativa, repetidamente democrática y progresista, no tuviese también ámbito insular. Que esto sea así o no, está en manos del Ayuntamiento de Santa Cruz, el cual «sino» no se ha pronunciado, así que, amigo, tiempo al tiempo y ojo al cristo que es de plata.

Entre el teatro de necesidades y la Isadora de Cipe

RESULTA increíble, aunque no contradictorio, que el espectáculo «Alicia en el País de las maravillas», rescata de tiempos históricos de los que quisiéramos trascender y concebido, artístico y socialmente, con la herencia mas pobre y anacrónica del teatro comercial, se presente en Tenerife con el apoyo de un Ministerio de Cultura. Penoso e inconcebible porque, aunque tengamos que partir del respeto a las diferentes formas de organización y extensión del hecho teatral y, aún más, a las mas amplias concreciones escénicas en las que se condensan las concepciones de la vida de quienes crean, hay un criterio, pasado por alto en esta y otras ocasiones no lejanas, que debiera ser prioritario. El teatro es un arte y, además, el mas comprometido con la transformación de la vida y esta no se transforma con mediocridades.

Siempre que las necesidades creativas de los grupos canarios estén atendidas, potenciar la confrontación del público, desestimando circuitos de privilegio, con otras formas de hacer es imprescindible para el enriquecimiento de nuestra cultura. Pero la confrontación que no se entienda como despilfarro.

También en el Teatro Guimerá se estrenó mundialmente «Cipe Lincovsky como Isadora», dirigida por Lindsay Kemp, bajo el patrocinio de la Comisión de Actividades Educativas y

Culturales del Ayuntamiento de Santa Cruz. Una selección de textos muestran los momentos de lucha y pasión de la vida de la bailarina Isadora Duncan. El espectáculo resulta excesivamente narrativo y el marco en que se desenvuelve, aunque con distintos medios técnicos, de gran efecto, viene influenciado decididamente por las ideas estéticas del naturalismo. El espacio escénico, no presenta ni en su concepción ni en su utilización innovación alguna. Más bien se inserta, perfectamente, dentro de los esquemas más tradicionales de ocupación de la escena a la italiana. La dirección técnica falaba en anteriores experiencias, como «Flo-versa» se desliza en esta ocasión por senderos en gran medida decorativos, eso si, en algunos momentos alucinantes.

Cipe Lincovsky, profesional de buena formación, tiene momentos dramáticos realmente fuertes, pero la misma estructura del espectáculo, la cómoda incorporación del vestuario para configurar los distintos personajes (Serguei Esenin, Oscar Bereghy, Gordon Graig, etc.), e, incluso, aunque no haya sido el planteamiento central del espectáculo, las dificultades propias de la vitalidad de la danza, la situación en una experiencia, cuya coherencia global es también cuestión de tiempo. Tiempo para confrontar y replantear. Lo demás son nombres y palabras.— Canijo

Escuela de Verano: Aula de Teatro

EN esta II Escuela de Verano que se acerca, la cuestión teatral se promueve amplia y diversa. Existirán dos cursos llevados por gente de fuera, un Aula de Teatro coordinada por el Equipo de Animación Dramática de la Escuela de Actores de Canarias, además de otros talleres realizados por gente de las islas de los que hasta ahora no tenemos información.

En esta Aula de Teatro se pretenden realizar actividades de intercambio e información abierta a todos los interesados, para ello se contará con diapositivas, bibliografías, máscaras, etc. Aparte de unas sesiones diarias en las que se trabajarán los elementos que la Expresión Corporal, Expresión Oral, Improvisación y las Más-

caras aportan al juego dramático y creativo de los niños.

El método de trabajo propuesto no conlleva a la realización de cursos específicos de cada materia. Por el contrario pretendemos hacer una muestra lo mas amplia posible de los recursos con los que contamos para emprender un trabajo con niños.

Al mismo tiempo se utilizará dicha Aula como centro de exposición y diálogo de los problemas con que el educador se encuentra en este campo, así como la clarificación de criterios pedagógicos que nos sirvan a los teatreros, que de alguna manera, estamos menos relacionados con la vida cotidiana del niño.

Técnicas de construcción de máscaras

EL uso de la máscara está asociado con las representaciones por utilizarlas el actor en muchas épocas. La Comedia del Arte italiana aprovechó las ventajas que estas ofrecen para transformar la realidad inmediata en una realidad mas amplia que propicie la imaginación. Descubrieron que las máscaras adquirían personalidad propia, que al fundirse con el actor le comunicaban una esencia nueva que no necesitaba fingir; por otro lado, eran la forma de dirigir la atención hacia la expresión de la totalidad del cuerpo, desviándola de las facciones del comediante.

Los actores italianos evitaban el uso de máscaras completas, se cubrían la mitad del rostro dejando la boca fuera, o solamente la nariz y parte de las mejillas.

El material en que fueron trabajadas esas máscaras, todas las de la Comedia del Arte, fue el cuero, que modelaban para lograr los distintos personajes.

El proceso de ese trabajo

es el que se intentará esquematizar.

Pueden ser varios los métodos para confeccionar una máscara en cuero, pero siempre el primer paso consiste en obtener un modelo. El barro es el material que posibilita esta operación con facilidad y rapidez.

En uno de los métodos posibles el modelo sirve para transportar las medidas a una pieza de madera; ésta se talla con objeto de aplicar posteriormente sobre ella el cuero, que habrá estado en agua el tiempo necesario para ser moldeable, y trabajarlo golpeándolo con un martillo de madera u otro material que no dañe la superficie. Para conseguir los detalles y la forma definitiva se realiza, partiendo del modelo de barro, un vaciado



dentro del que se dejará secar el cuero prensándolo con papel.

Otro método posible resulta al sacar con el vaciado de escayola una copia de la máscara de barro en un material duro (por ejemplo cemento blanco y algún tipo de arena), que sustituya a la madera como base sobre la que martillar el cuero. Al realizar esta parte del proceso se pierde el modelo de barro, por lo que obtener un nuevo vaciado, para dejar secar la máscara en él, tendrá que ser sobre el molde duro. El problema que surge aquí es la imposibilidad, en muchas ocasiones, de hacerlo echando el yeso directamente sobre el molde, ya que al secar queda-

ría enganchado por los volúmenes de la nariz y los huecos pronunciados.

Por ello se precisa la realización de un vaciado desmontable, hecho en piezas como una especie de rompecabezas. Dichas piezas se harán dividiendo la superficie del molde de cemento en celdillas de pared de barro, para verter en ellas escayola líquida. Previamente hay que cubrir con aceite de linaza la zona donde toman contacto el yeso y el molde para evitar que se peguen. Por último, se construye una base de este método es igual al anterior, a excepción de las operaciones propias de la talla en madera.— TALLER DE MODELADO Y MÁSCARA DE ESCUELA DE ACTORES DE CANARIAS



Promocionar la iniciación al mimo

Grupo La Balsa-Teatro

LA BALSA es un grupo de teatro formado en el año 75 por alumnos de la Universidad Laboral (La Laguna). Su teatro intenta superar lo meramente literario para encontrar en el cuerpo los elementos de un nuevo lenguaje. El hombre ocupa el centro de sus expectativas en la elección de textos. El primer trabajo «Los mentirosos que mi mamá no me contó» constituye un acercamiento al teatro como experimento. Posteriormente realizan varios montajes como «El lugar donde mueren los mamíferos», de Jorge Díaz, «Es bueno no tener cabeza», de Nieva, obra censurada por la Universidad Laboral por presentar un desnudo que no pudo ser solucionado ni con unos slips o calzoncillos,

y «En alta mar», de Mrozek, llevada a la Muestra de Teatro de Universidades Laborales que se desarrolló en Málaga.

La proyección social de La Balsa enmarcada por las exigencias del Centro donde desarrollaban sus ensayos hubo de ampliarse hasta el rompimiento existente en la actualidad motivado por un expediente de expulsión.

Después de algunos intentos de montaje con la obra «La orgía», de Enrique Buenaventura, deciden abandonar el proyecto por baja de casi todos sus miembros. Durante el presente año, el grupo La Balsa (César Ubierna y Humberto Fuentes) está realizando un programa de «Iniciación al Mimos dentro de los Ciclos de Iniciación al Teatro en EGB del Cabildo Insular de Tenerife ante la carencia de profesorado cualificado», y que pretende dar al niño algunos medios de juego y expresión teatral.

Las sesiones, de dos horas de duración, tienen lugar tres veces por semana en distintos colegios de EGB (1º y 2º etapa). Abarcan un espectáculo pedagógico participativo de iniciación a una concepción libre del Mimos, una explicación histórica y de elementos útiles al Mimos (maquillaje, vestuario, etc.), que completa un trabajo de expresión corporal directo a través de un tratamiento colectivo de confrontación de los datos aportados por el espectáculo. Al final de cada sesión elaboran una ficha como

Lo que nos deja Lindsay Kemp

ACERCARNOS a la forma de hacer de Lindsay Kemp, o mejor, a lo que pudimos ver en las sesiones de trabajo, es acercarnos a una concepción del teatro y de su práctica, ya que el desarrollo técnico no es ajeno a la forma de entender el mundo de un grupo o de un director. Así, una actitud permeable por nuestra parte no sólo es arriesgada sino obvia. Cualquier línea de investigación y creación teatral en crisis con su espacio, a la larga y en el mejor de los casos, se muere. Dicho esto, sólo nos queda montar nuestro pequeño laboratorio para filtrar la materia bruta. El residuo, despojado de toda mitología, se observa en la retorta con otros ojos.

Un Universo, los Hermanos, la Tierra, «brillar en el espacio», el Cielo, el Infierno, los Monstruos, la Muerte compartida, «parar el tiempo», son elementos de una técnica concebida y expresada según una poética Personal. En este caso, la mitología de Lindsay Kemp como creador teatral. En síntesis, el trabajo desarrollado por Lindsay es un trabajo de liberación bien llevado que, tal vez por no llegar a sus últimas consecuencias, no llegó a destapar la emoción. Y esto deja en el aire algunas incógnitas.— ZepPelin



Un trabajo de liberación vital

Coordina:

Bocana

(Plaza del Adelantado, 14, La Laguna)



Ciclos Egb

Tres años en cartel, con el mismo reparto



Ciclos de Iniciación al Teatro.

Los Ciclos de Iniciación al Teatro en E.g.b. del Cabildo Insular de Tenerife, han cumplido sus tres años de existencia. El grupo Tibicena, coordinador de éstos, ha publicado recientemente una serie de informaciones sobre dichos Ciclos. En ellas hablan de abandonar el personalismo a ultranza que ha imperado, o mejor que ellos han impuesto; hablan de una reorganización, de dejar de coordinar los Ciclos en solitario. Según el grupo Tibicena «ya pasaron los tiempos de personalismo», y no sé por qué creen que los tres años anteriores si podían ser «tiempo de personalismo». Con el cambio de los tiempos muchos hablan de participación, quizás para que todo siga como antes, y esos son los que no resisten los cambios.

Dicen mentiras cuando hablan de no haber recibido apoyos, iniciativas, etc.

Mienten porque los Ciclos, coto privado, negó la participación, en repetidas ocasiones, del Equipo de Animación Dramática de la Escuela de Actores. Negó dándole largas a la propuesta que por escrito se le presentó, haciendo mutis por el foro.

Todo esto y más, es lo que ha hecho que en los Ciclos impere una concepción sobre la forma de llevar el Teatro a los Colegios, en la que los criterios pedagógicos, teatrales y de programación han brillado por su hermetismo a nuevas propuestas.

Pienso que la única forma de abrirle nuevos horizontes a los Ciclos es, por un lado, iniciar un amplio debate donde los grupos que participaron expongan un informe global del trabajo realizado. Que los gestores (Grupo Tibicena) saquen a la luz pública todas las cuentas y una larga autocrítica de dichas gestiones. Para, por último, dejar esta gestión en manos de las personas que desde un principio debían haberla llevado, es decir, representantes de los maestros, teatreros, pedagogos y demás sectores interesados en el trabajo teatral en Colegios.

Sólo de esta forma los Ciclos de Iniciación al Teatro podrán ser lo que desde un principio debieron ser.—Pirulo.

Comisión de teatro: ¿un sueño?

Hace ya más de un mes que se abrió un hueco de luz en el horizonte de nuestro teatro con un debate en LA PRENSA. Era la primera vez que un representante de nuestras corporaciones convocaba a los teatreros de la isla de Tenerife a una toma de contacto y a la posible formación de una comisión.

De las pocas cosas que se sacaron en claro, porque de todo hubo, fue que dicha comisión iba a tener una capacidad operativa y gestiona-
dora de los presu-

puestos, a la vez que sería la encargada de sustituir el hasta ahora «sistema de parches» (actividades aisladas para salir al paso) por una programación donde se tuviese en cuenta las necesidades que los grupos tienen planteadas (locales de ensayo, actuaciones, etc.), así como una distribución más amplia del hecho teatral (el Guimerá no es el único lugar donde se puede hacer teatro).

Todo ello llevaría a una mayor transparencia de la gestión municipal de la que hasta ahora creemos que se adolece. Por esto consideramos urgente que esta iniciativa se ponga en marcha ya, porque el teatro tiene que salir del estado de abandono en que se encuentra. Es necesario que la convocatoria a todos los grupos para sentarnos a trabajar, de la que el Ayuntamiento de Santa Cruz se hizo promotor, se haga realidad cuanto antes.



El teatro debe salir del abandono.

Ante el costumbrismo canario

En estos momentos en que parece que el ingenuismo costumbrista quiere un lugar en la estética del teatro en Canarias, con soberbio desprecio de las experiencias que recoge la historia del arte, resulta rigurosamente clarificador el texto de Massimo Castri: «El realismo teatral», que inserta en por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud, que reproducimos con la sanísima ilusión de desterrar todo lo que nos huele a cosa hecha, fácil y caduca social y artísticamente.

El teatro realista, a través de su largo recorrido histórico, culminado en el ochocientos, ha elaborado una sistematización lingüística de la comunicación teatral que se expresa en la estructuración de la relación espectáculo-espectador según algunos parámetros: a) contemplación (y por tanto, neta separación espectáculo-espectador); b) identificación (el espectador se sumerge emotivamente dentro del acontecimiento); c) pasividad (el espectador sufre el espectáculo); d) disfrute de experiencias emotivas a través de la identificación con el actor; e) disolución catártica de la tensión emotiva (relajamiento en la satisfacción y negación de cualquier remite a la praxis)...

Estos parámetros que regulan la relación espectáculo-espectador, corresponden en este teatro a parámetros similares que regulan la relación trabajador teatral-realidad, o más en particular, la relación actor-texto: a) reproducción y mimesis; b) identificación c) actitud pasiva.

A su vez el complejo de estos parámetros remite a algunos juicios de base que están implícitos: a) la realidad es la que es, es decir, la realidad es inmodificable; b) el papel del hombre en relación con la realidad es el de contemplarla aceptándola, y no el de modificarla y recrearla... La actitud según la cual la realidad es asumida en la representación se refleja y se reproduce en la modalidad de la comunicación teatral, que tiende a inducir en el espectador la misma actitud que el instrumento teatro ha asumido en relación con la realidad.

El realismo teatral, el teatro entendido sustancialmente como reproducción-mimesis de la realidad sirve para consolidar en el hombre su actitud alienada de simple disfrutante pasivo de la realidad o del producto cultural, a la que lo relega una sociedad basada en la división en clases y en la división del trabajo.

He aquí porqué todo teatro político debe colocarse (y en efecto se coloca históricamente) en neta contraposición con la concepción realista-naturalista del teatro.



Actores ambulantes.

Y he aquí donde se encuentran inevitablemente, en una batalla común contra el realismo, la búsqueda de un teatro político y la experimentación de la vanguardia...

El realismo teatral, por tanto, confirma por una parte la inmodificabilidad de la realidad y, por otra, la pasividad y la tendencia a aceptar por parte del espectador y del hombre.

Es partiendo del rechazo del realismo teatral (aquel realismo-naturalismo que «solamente nos proporciona motivos de desesperación», como dice Piscator) como el teatro político desarrolla su larga tentativa, primero de transformación de la comunicación teatral (consciente de que una simple renovación de los contenidos no sería suficiente), a fin de que ya dentro del teatro el espectador y el actor se animen a considerarse sujeto activo, factor de modificación de la realidad. Al binomio pasividad-contemplación, inherente ya a la relación espectáculo-espectador, ya a la relación espectáculo-espectador, típico del teatro realista, el teatro político contraponen el binomio actividad-transformación.—Canijo.

(1) Por un teatro político
Piscator, Brecht, Artaud
Akal Ed. Madrid, 1978

«Solucione el enigma»

El enigma de hoy combina el cálculo de las distancias geográficas, con las sutilezas temporales de los medios de comunicación y las gestiones de palacio.

En un alarde de destreza imaginativa y suspicacia, nuestros contables conducen al enigma hacia una solución que sorprenderá al habilidoso lector.

Enunciado:

En reciente rueda de prensa, el titular de la Dirección General de Teatro y Espectáculos del Ministerio de Cultura, ha enunciado un nuevo sistema de subvenciones a proyectos teatrales al parecer sobre bases más «objetivas».

Sin embargo en Canarias las declaraciones ministeriales (B o e), (líneas de acción, sucesivas promesas) empiezan a resultar meramente anecdóticas toda vez que los proyectos presentados una y otra vez se desatienden, recibiendo por toda contestación un «muy pronto tendrán noticias» mientras el tic-tac del reloj se hace angustioso.

Preguntas:

Partiendo de los kilómetros que separan a Canarias de Madrid (véase libro de geografía), sabría decirnos el ingenioso lector ¿Cuánto tiempo tarda en ir y volver un proyecto utilizando los modernos medios de comunicación?

¿Qué tiempo necesita para salvar los escollos burocráticos?

Consejo:

Si el tiempo obtenido por la suma de t y t' (respuestas a las incógnitas) es muy alto no se sorprenda y vea la solución.

Solución:

(t+t')x A

A (Constante matemática de difícil cálculo) = Abandono de la Administración Central para con Canarias.

Las Palmas

Grupo para teatro canario



Preparan un espectáculo sobre el motín de Tejedá de 1700

Surge en Las Palmas en 1976, como un intento de trabajo dentro de una línea teatral acorde con la realidad canaria.

Tras ello ha investigado en la búsqueda de un tipo de teatro que, por su contenido estético y método de elaboración, se identifique con el

entorno y sirva para la creación de un teatro definitivamente nuestro, peculiar, distinto. Esta línea de trabajo ha hecho posible dos montajes: «Sobre la Conquista» (1976-77) y «Una historia canaria» (1977-78), ambos fruto de la creación colectiva de los componentes del grupo, método de trabajo evidenciado por la carencia de textos y por un intento de la aportación total del actor al espectáculo. Con sus dos primeros trabajos Gptic ha sido invitado a participar en la primera y segunda muestra de Teatro Independiente de Las Palmas actuando en diversas localidades de Gran Canaria y Lanzarote, así como en la Primera Semana de Teatro

organizada por la Caja de Ahorros de Tenerife. También ha estado presente durante este año en las diferentes manifestaciones en la calle organizadas por la ya desaparecida Agrupación Canaria de Teatro.

Actualmente prepara un espectáculo sobre el motín de Tejedá en 1700, que coincide con la introducción del capitalismo en Canarias realizando un profundo trabajo de documentación sobre dicha histórica etapa.

Coordina:

Bocana

(Plaza del Adelantado, 14, La Laguna)



Cooperativa de Teatro «Diabla»



La conveniencia de agruparse

La Cooperativa de Teatro, Diabla, es una agrupación de carácter abierto, a la que están invitados todos los Grupos de Teatro que, desde cualquier perspectiva, deseen llevar una práctica teatral programada conjuntamente, para ampliar y consolidar los Circuitos Teatrales, potenciando el desarrollo de una infraestructura que permita una práctica escénica continuada y descentralizadora.

Con este objetivo, los Grupos de Teatro «Zorroco», «Zanni» y «Zaranda, Teatro de Pantomimas», se organizan en esta Cooperativa, de funcionamiento democrático y asambleario, con los siguientes objetivos inmediatos:

—Programar y coordinar las actuaciones de los grupos por los pueblos y barrios de las Islas.

—Solucionar conjuntamente los problemas de materiales de trabajo, locales de ensayo, etcétera, de los distintos grupos.

—Realizar un estudio de las condiciones actuales de la infraestructura teatral en Canarias: espacios escénicos (capacidad de aforo, dimensiones, voltaje, sillas), así como su distribución por pueblos y barrios.

—Contactar con los Orga-

nismos (Asociaciones culturales, de Vecinos, Clubs, Ayuntamientos, etcétera), interesados en la potenciación de los Circuitos de Distribución Teatral.

—Coordinar las reivindicaciones sociales y económicas necesarias que permitan la realización de estos objetivos, desde una perspectiva, que siendo abierta, incluya los criterios de trabajo (profesionales o no) de los distintos grupos.

—Todos aquellos que la Asamblea de esta Cooperativa estime convenientes.

«Diabla», Cooperativa de Teatro, queda abierta a todos los Grupos de Teatro, de Canarias, que reconozcan la necesidad de trabajar coordinados para crear las condiciones necesarias que posibiliten el trabajo teatral en Canarias.

Autobiografía relativa a la génesis del mimo corporal

Mis predisposiciones: Para transformar las cosas el hombre las toca. Si su mano no puede, toca con su herramienta; que a su vez toca.

Entre las Bellas Artes las que prefiero son las que representan lo que toca y lo que se toca, que se practican tocando y cuya obra acabada puede ser tocada por el apreciador.

Me hubiera gustado ser escultor.

El espíritu no vale sino filtrado por la piedra.

La estatuaría es un arte esculpido en la realidad y que no se aloja en un hotel.

El modelo del escultor es ese transformador que se toca y que toca y cuyo nombre es la palabra hombre. El estatuario toca la piedra para transformarla, y una vez concluida su obra, podemos tocarla.

Hubiera deseado ser poeta: La poesía rítmica es la que prefiero, ya que me parece entonces que se ha esculpido al verbo para conseguir ese ritmo.

Deseo que el actor que acepte el artificio, esculpa el aire y haga sentir donde el verso empieza y donde termina.

Me hicieron para que me gustara el mimo.

El cuerpo es un guante, cuyo dedo representaría el pensamiento.

Pensamiento, empuje, pulgar y pulgarada que son casi homónimos son también casi sinónimos.

Nuestro pensamiento empuja nuestros ademanes como un pulgar de estatuario lo hace con las formas; y nuestro cuerpo, esculpido desde el interior, se extiende.

Nuestro pensamiento, entre su pulgar y su índice, aprieta la vuelta de nuestra cáscara y nuestro cuerpo, esculpido desde el interior, se dobla.

El mimo es a la vez estatuario y estatua.

Así pues se levanta su testigo para retocar el mundo.

Otro motivo: Estaba dotado para poder hacerlo. Imitar me resulta fácil y me divierte.

Mis músculos son fuertes y flexibles. No me falta ritmo.

Dibujo en el espacio como si me viera. Analizo y explico con facilidad.

Así que estaba hecho para hacer y demostrar.

Digo esto por pura modestia, puesto que se trata de un motivo egoísta.

Y lo digo por lealtad, puesto que me debía de informar al ser la doctrina una sistematización de deseos.—

Etienne Decroux: Paroles sur le mime.



El mimo, expresión corporal

Las Palmas

Casa Pastores: práctica de creación colectiva

En un salón en construcción, hierros, madera, tierra, paredes sin cubrir por un manto blanco, fuimos invitados a actuar. Mientras se colgaban focos y se colocaba el telón, niños jugaban, preguntaban, tocaban, cogían, miraban; en su barrio estaba ocurriendo algo inesperado, insólito, pero ellos son siempre los primeros en salvar cualquier obstáculo cuando su curiosidad es espolada y siempre el comediante ha cargado un saco que al destapar es como el sombrero de copa del mago. La actuación fue el detonador que hizo ver la necesidad de desarrollar un trabajo teatral con los niños.

Así fue como descubrimos Casa Pastores, un barrio de Santa Lucía (Las Palmas) en el sur de la isla, con calles sin asfaltar y en su gran mayoría habitado por obreros y campesinos. Cuenta con una inquieta asociación de vecinos que ha levantado un local con el esfuerzo de todos. El interés de cambiar las condiciones de vida no es exclusivo de Casa Pastores, sino que es una empresa común de los restantes núcleos del Ayuntamiento (Sardina, Vecindario, Castillo Romeral) en el cual la mayoría obtenida por Asamblea de Vecinos ha abierto posibilidades esperanzadoras de realizar un trabajo desde la base para el cambio.

Aproximadamente desde el mes de Abril, Ricardo Fernández Quesada y José Carlos Martín Yanes realizan un trabajo de animación teatral (expresión corporal, acrobacia, juegos creativos), que tiene como objetivo a largo alcance cubrir todo el área del municipio; hoy por hoy la prometedora actividad, ya lo suficientemente amplia, se concreta en: Animación a los alumnos del colegio de formación profesional y el de Egb de la zona, y trabajo con el grupo de teatro de Casa Pastores.

El local utilizado lo aporta el colegio de Egb y actualmente los niños han creado un texto sobre experiencias en la escuela para montar a partir de él un espectáculo. Dicho espectáculo está orientado desde la perspectiva de la expresión y los recursos corporales como base para una creatividad colectiva.

Coordina:

Bocana

(Plaza del Adelantado, 14, La Laguna)



Sentido del espacio escénico

La esencia del teatro está dada por la categoría del espectáculo y por la estructura dialéctica de la relación actor-espectador. Pero lo esencial y definitorio en el teatro es que esta relación debe implicar un perfecto equilibrio entre ambos miembros.

Observamos que la tipología resultante de la relación sala-escena, a lo largo de la historia del teatro, ha determinado principalmente tres tipos de ámbitos escénicos: el ámbito en T, en O y en U.

Denominamos ámbito en T, aquel en que la escena se desenvuelve perpendicularmente al eje visual de la sala. El público se ubica en filas de butacas paralelas y se encara frontalmente al espectáculo: es el teatro tradicional o teatro a la «italiana». Es prácticamente la única disposición que estamos acostumbrados a ver. Pese a sus grandes defectos, sobre todo ópticos y de relación actor-espectador, cabe destacar esa rara dialéctica de «penetración» y «extrañamiento» de que dispone. Razón esta, tal vez, por la cual persiste aún.

Como superación de la fórmula anterior se postula el ámbito en U. En este, el

público rodea por tres lados la escena; el otro lado sirve de fondo. Desaparece la frontalidad del ámbito en T, acercando al público a la escena, consiguiendo así una homogeneización en la óptica y la audición, a la vez que rompe el juego de cara al público del actor, otorgándole una mayor volumetría a su cuerpo.

El ámbito en O dispone al público rodeando totalmente a la escena. Podemos decir que es el espacio natural instintivo, producto del movimiento natural de una multitud de agruparse en círculo alrededor del motivo que la atrae, aunque sólo fuese un accidente en la vía pública. La relación actor-espectador es bastante directa, pero ofrece grandes dificultades al actor, que debe esforzarse por representar con todo su cuerpo, incluso con su espalda. Otro de sus inconvenientes es la acústica. Por no tener el actor un sitio concreto adonde lanzar el sonido, sino que éste debe llegar por igual a todos los espectadores.

Una obsesión es, hoy día, activar al público e imaginar escenarios totalizados: cilíndricos, cúbicos, esféricos, con escenas anula-

res, móviles, transformables, etcétera. Es el caso del ámbito en X: el teatro «total». En este, el público es el centro y la escena la periferia. En rigor, todo el espacio es escena; el espectador está «metido» en ella. Se busca la integración de acción y público totalmente. El espectador se ve rodeado de acción por todos lados, que sigue mediante sillas giratorias, de pie, en plataformas giratorias, etcétera. Es el teatro de Artaud, el de Gropius, etcétera.

Por otra parte, el teatro total no es un invento moderno. Un ejemplo podrían ser los misterios de la Edad Media, que se desarrollaron en ámbitos circulares, con cientos o miles de espectadores en el centro y mansiones en tabladillos perimetrales, como el de Cornwall.



Ámbitos del teatro

El teatro es una actividad que se desarrolla tanto espacial como temporalmente. Es por ello que cada representación viene determinada por el lugar donde se realiza.

Este lugar escénico está definido no sólo por el sitio que ocupan los actores y la escenografía, sino que también lo está por la disposición que adopta el público con respecto a la escena.

Potenciar el teatro de las islas

Hablar de Teatro hoy en Canarias, implica abordar necesariamente la vieja polémica entre el teatro de «dentro» y el teatro de «fuera». No nos cansaremos de exponer que consideramos valiosas las aportaciones foráneas, siempre que sirvan como elemento enriquecedor de las investigaciones y del trabajo que realiza el teatro de «dentro» (difícilmente pueden servir para esto compañías de interés estrictamente comercial). Pero no sólo esto, sino que consideramos, en primer lugar, como fundamental la satisfacción de las necesidades socioeconómicas de nuestro teatro, lo que implica, a todas luces, la exigencia de un aumento de los paupérrimos presupuestos de Teatro.

Potenciar nuestro teatro, supone potenciar, por un lado, el nivel de formación de nuestros actores, apoyando la investigación y la docencia de las Técnicas Teatrales. Por otro lado, crear las condiciones favorables para el nacimiento y propagación del hecho espectacular; condiciones tales como locales de ensayo, subvenciones para montajes, circuitos de distribución, etcétera.

Estas necesidades deben ser las bases de una planificación teatral responsable; que atienda a la realidad y



Satisfacer las necesidades socioeconómicas del teatro

que se haga de una manera coherente superando el viejo estilo del parche; en el que participen todos los teatreros, sin marginaciones evidentes de la realidad, en el que la planificación participativa conlleve una posición de control de la gestión económica de los presupuestos de teatro.

«Los títeres de Cachiporra», de García Lorca, por el Grupo Teatro-Estudio

«El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo se vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus dolores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. Lo que no puede continuar es la supervivencia de los personajes dramáticos que hoy suben a los escenarios llevados de la mano de sus autores. Son personajes huecos, vacíos totalmente, a los que sólo es posible ver a través del chaleco un reloj parado, un hueso falso o una caca de gato de esas que hay en los desvanes».

García Lorca.

El Grupo Teatro-Estudio del Aula de Teatro de la Casa de Colón ha presentado su espec-

táculo «Los títeres de Cachiporra». Tragicomedia de don Cristóbal y la Señá Rosita», farsa de Federico García Lorca. La obra piensa representarse, según el programa, por pueblos de Gran Canaria (Taíra, Güla, San Nicolás, Teror, Telde, Moya...) y la capital. La dirección corre a cargo de Valerio Sandulescu, y el patrocinio del Ministerio de Cultura y el Cabildo de Gran Canaria.

La puesta en escena pretende acercarse a la forma de hacer de la «commedia dell'arte» italiana, pero nos parece que la utilización plástica de las máscaras recibe un tratamiento meramente escenográfico, puesto que los actores que las mueven carecen del trabajo corporal y de improvisación esencial de la comedia italiana. Es decir, si los actores se mueven tradicionalmente (convencionalmente), el juego que implica la incorporación de la máscara no adquiere la expresión poética, espacial y mágica que necesita, si quiere dejar de ser un simple toque de color.

Esto, unido a un ritmo incontrolado, hace que la acción transcurre como siguiendo a la palabra; por otra parte, proyectada con dificultad en el espacio, hasta el punto de no llegar a ser orgánica.

El espectáculo no consigue ahondar en el mundo de instintos y pasiones elementales de las relaciones humanas que del texto lorquiano se desprende y que le son esenciales, es decir necesarios para vivir.

En la línea en que el espectáculo está orientado, tanto técnica como estéticamente, el juego de los actores, sus entradas, sus salidas, la forma del movimiento, la pantomima es fundamental. Por eso, resulta pretensioso inspirarse en la comedia dell'arte cuando el actor no está a la altura de la máscara. — Canijo

II Escuela de Verano

Dramática Creativa: Francisco Gómez

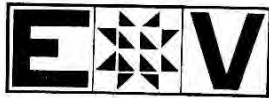
Este cursillo desarrollado en la II Escuela de Verano se presentaba un poco como continuación del trabajo que realizó en la I Escuela Jorge Eines, también sobre Dramática Creativa, ya que tanto este como Francisco Gómez, usan un mismo sistema, el llamado Teatro Evolutivo por Etapas, que intenta proporcionar a cualquier profesor interesado en la materia, una visión clara de criterios y la forma de trabajo a emplear en las distintas edades de Egh.

Diferenciando tres etapas, la primera iría desde el Preescolar hasta los 8 años, y en ella impera el criterio «de lo general a lo particular». Lo general es el tema que eligen los niños, dentro de un inventario de temas, confeccionado por votación de los niños. Lo particular es la parcialización de ese tema en pequeñas unidades, con sus respectivos personajes y conflictos. Todos los alumnos trabajan al mismo tiempo de forma colectiva, desarrollándose en esta etapa los roles teatrales de autor, escenógrafo y actor, dándose los roles de autor y actor simultáneamente, pues los niños que están jugando son autores de su propio juego.

La segunda etapa comprende a niños de 9 años, que se considera como etapa puente, en la que se da sucesivamente el tipo de trabajo de la primera y tercera etapa, siendo el profesor quien debe acelerar o aguardar para estimular el cambio de acuerdo a su percepción de lo que va aconteciendo con el grupo.

La tercera etapa va desde los 10 a los 13 años, imperando el criterio «de lo particular a lo general». Como ocurre en la primera etapa, esto no es una imposición técnica, sino el reflejo de una necesidad espontánea y evolutiva, cuyo conocimiento sirve al profesor para estimular adecuadamente. Así, lo particular es el personaje y lo general es la obra que los niños van a realizar. Es decir, que el punto de partida en esta etapa es el «personaje», que se inscribe en un argumento para llegar finalmente a la obra. Para esto el primer paso que se propone es la formación de subgrupos, cada uno con un lugar en la clase, donde preparan y ensayan su obra, no con el objetivo de aprender un texto de memoria, sino de preparar una secuencia argumental dentro de la que se improvisará el texto y las acciones, improvisación que se realizará varias veces, hasta que se haya incorporado la secuencia de situaciones. El paso siguiente es la presentación que cada subgrupo hace ante sus compañeros. Aquí aparece el rol de espectador y el rol de crítico. La incorporación de estos dos roles completará la

2ª escuela de
verano de Canarias
julio 1979
Las Palmas



Programa de la segunda escuela de verano

presencia de los cinco roles técnicos teatrales en la Egh (se propone la incorporación del rol de director en el Bupl).

Otra cuestión básica en el trabajo de Dramática Creativa que proponen estos compañeros, es el papel del Juego Dramático, al que conciben como medio para que el niño resuelva «en acción», y adaptándose de la mejor manera posible, los problemas que le presente la situación proyectada e inventada con sus compañeros. Consideran que el profesor debe estar atento a la evolución personal de cada uno de sus alumnos para detectar y combatir los personajes «estereotipados». A título de ejemplo señalan los estereotipos más corrientes: a) copia de personajes populares del cine o la Tv; b) repetición de personajes que dan el marco para esconder problemas personales; c) repetición de creación personales que han tenido éxito en clase; d) repetición del mismo disfraz para cualquier personaje elegido.

Esto, en definitiva, es la síntesis de una propuesta de trabajo, el «Sistema de Teatro Evolutivo por Etapas», que junto con otras, forma toda las posibilidades de trabajo teatral en Egh y que se vieron en esta II Escuela de Verano. En próximas páginas, intentaremos dar una síntesis informativa de todos (ponentes, cursillistas e interesados), no sólo a nivel informativo sino de valoración y crítica en la búsqueda de concepciones válidas para el Teatro en la Escuela Canaria.

Entrevista con Agustín Bellusci sobre expresión corporal

Agustín Bellusci trabaja en la Escuela de Arte Dramático de Madrid además de desarrollar una actividad de divulgación de la expresión corporal a distintos niveles (niños, adolescentes, adultos) y con diferentes grupos (familiares, de docentes, actores, músicos... etcétera). Su experiencia teatral arranca aproximadamente desde el año de Verano en la que ha impartido un cursillo sobre E.C. (expresión corporal) nos dijo:

—¿Cómo entiendes la expresión corporal?

«La expresión corporal es una conducta que existe desde siempre en todo ser humano. Es una forma de lenguaje, por medio del cual el ser humano se expresa a través de sí mismo, reuniendo en su propio cuerpo el mensaje y el canal; el contenido y la forma. Por ejemplo: un músico se expresa por medio de sonidos y utiliza un instrumento como vehículo de su imaginación y creatividad. En la E.C. el instrumento y el ejecutante se reúnen en el mismo ser; reuniendo así lo creado y a su creador. Es el lenguaje del cuerpo».

—El interés por la expresión corporal en la Educación es creciente. ¿Qué papel le asignas?

«El objetivo general de la E.C. consiste en rescatar y desarrollar una condición intrínsecamente humana: la capacidad de absorber o recibir por su aparato sensorio perceptivo impresiones del mundo externo e interno y la de manifestar respuestas personales propias de estas impresiones por medio del lenguaje corporal. Las prácticas se basan en distintos aspectos que tienden a un mismo fin: el desarrollo y en algunos casos la recuperación del propio cuerpo como un elemento de primera importancia en la afirmación de la personalidad y la búsqueda de uno mismo. En

la práctica de la expresión corporal se manifiestan aspectos que atañen a la formación del ser integrado corporal, mental y efectivamente del ser que, además, interactúa como ser social con su medio.

—¿Qué impresiones has sacado del cursillo que has impartido en la II Escuela de Verano?

«Una vez superada la etapa de desinhibición se despiertan las posibilidades expresivas. Se necesitaron un máximo de tres sesiones. En ambos grupos se observa una cierta dificultad en lo referente al contacto corporal; en cierta forma, hay miedo a acercarse corporalmente...».

—¿A qué lo atribuyes?

«Posiblemente, esté relacionado con una falta de claridad sexual. Se observa asimismo, una dificultad a comunicarse mediante el juego; pero, por el contrario, existen dificultades para establecer comunicaciones más profundas. En una primera etapa se consigue un acercamiento exterior; quedaría por ver qué ocurre al intentar una profundización».

—Una pregunta candente, ¿pagar a los animadores canarios?

«Todo trabajo ha de pagarse, pero los cursillistas deben saber esto. En el caso de colectivos de trabajo, que pueden plantear dificultades de tipo económico, llegar a acuerdos con los coordinadores de los mismos podría ser una solución».

Coordina:

Bocana

(Plaza del Adelantado,
14, La Laguna)





Cofundador de la Escuela de Actores de Canarias, autor colectivo y director de los espectáculos de Zaranda Troupe, una compañía histórica, una de las pioneras del teatro profesional en Canarias. Entrevistarle me supone una labor de mayor responsabilidad, él es uno de los pilares de lo que conocemos hoy día como teatro canario, profesor de interpretación hasta no hace mucho. Pero es, como hombre de escena, una persona que mide sus acciones y palabras. Porque nada más vernos me dice: “He tenido tiempo de elegir el lugar, ahora estoy jubilado”. Ríe. “Digo que he elegido el lugar para la entrevista, un bar al que fui ayer, ya sabes, los directores tenemos que inspeccionar el terreno de actuación con antelación”. Me relajo y sé, antes de empezar con la primera pregunta, que de esa mañana me llevaré otro aprendizaje más, como siempre pasaba con sus clases.

Entrevista

Paco Castellano

LUIS: ¿Preparado, Paco?

PACO CASTELLANO: Siempre hay que estarlo. Me expresaré con toda la sencillez que pueda, con toda la sinceridad que pueda y con toda la libertad que sea posible.

L: La libertad la tienes toda.

PC: No, nunca lo es toda.

(Risas)

L: Vamos allá, directamente: ¿Por qué crear la EAC? ¿Algo que te iba a llevar toda la vida?

PC: Yo no creía que iba a dedicar toda mi vida a la escuela, eso no se plantea en ese momento. Se tiene la iniciativa por razones artísticas y por razones sociales. En aquella época recibíamos teatro que venía de la península o puntualmente del extranjero, pero veía que la voz de nuestro teatro no estaba. Y entonces me pregunté: ¿Teníamos que ser una sociedad receptora únicamente? ¿No podíamos ser emisora de cultura o de teatro? Algún fallo tenía que haber por algún lado, y el fallo era la formación, necesitábamos renovar lenguajes, conocer las fuentes vivas del mundo del teatro, viajar a Barcelona, París, Milán... hacia esa gente que tenía esa información, es decir, fortalecernos artísticamente.

L: No se te ocurrió quedarte fuera y seguir tu carrera, con toda esa formación y experiencia...

PC: Tuve oportunidad, pero quizá pudo más los tres amores: El amor a la canariedad; a nuestra forma de ser, hablar, capacidades que pueden tener cualquiera, nuestra

historia. El amor a la educación; a través de la educación podemos cambiar cosas, tradiciones obsoletas, un teatro literaturizado puesto en pie sin más, y por último el amor al teatro, un amor loco, apasionado, enamorado. Yo, por ejemplo, soy incapaz de hacer una obra si no estoy enamorado de un texto, una obra, un proyecto. Esos tres amores son las tres guías que ha tenido la Escuela para seguir siempre adelante. Si hay una cosa que me emocione en la vida es un buen intérprete que me emocione. Y cuando he ejercido la pedagogía artística cada vez que un alumno o alumna ha descubierto ese momento en el que está muy dentro y al mismo tiempo traspasando la emoción, se produce esa suspensión del aire que une la platea con el escenario; que eso es el teatro; para mí esos momentos son de lo que más placer me ha producido en la vida (piensa y ríe) ... Hay locos para todo.

L: ¿Cómo convencer a los políticos canarios? ¿Había desinterés de la clase política en aquel momento ante la idea?

PC: Por supuesto, antes... y ahora, desgraciadamente. Todo fueron obstáculos; por el lado de la izquierda, fíjate, que nos consideraban frívolos, y por la derecha porque nos consideraban atrevidos, no convencionales, y siempre eso parecía peligroso. No olvidemos que en aquella época estaba la Ley de Peligrosidad Social, que se utilizaba para múltiples cosas. El político siempre te miraba con cara de “mira estos utópicos”, eso se traducía en presupuestos, ajustados y ridículos. Primero decir que

la escuela tardó veinte años en convertirse en centro superior. Todo ha sido producto de la capacidad de resistencia; que como se sabe es una de las virtudes del héroe trágico; (risas), fundamental fue la capacidad de resistencia de un colectivo joven en aquel momento que estaban comprometidos con la realidad y con el teatro. Si bien es cierto que algún político sí que se interesó y echó una mano, sería injusto no citar a Carlos Díaz Bertrana, Marino Alduán, Carlos Tabares o Dulce Xerach, es justo nombrarlos y no dejarlos en la desmemoria.

L: Voy a hacerte una pregunta incómoda, de todo aquella lucha; ¿En qué consideras que se equivocaron? ¿Qué error se cometió en ese momento? No todo pudo ser perfecto.

PC: Incómoda no, me gusta porque me hace reflexionar. Quizá no supimos transmitir en los comienzos que la idea no era oponernos a un teatro de texto, y por eso uno de nuestros grandes tesoros en la Escuela es el gran acervo de cultura corporal, que eso no lo tienen todos los centros superiores. Pero igual no sabíamos explicar qué queríamos enseñar a los actores y actrices incorporarles a la escena desde los juglares, el pantomimista, los mimos, etc; la escuela eligió ese método, porque queríamos devolverle a la palabra la verdadera dimensión escénica, para que el personaje fuera humano, no un parlanchín con cuatro trucos. Quizá fue uno de los motivos por los que la universidad no nos tenía un exceso de cariño, especialmente las ramas humanísticas, quizá no supimos explicar que la palabra no tenía que predominar de manera dictatorial, que no queríamos negar a la literatura, sino devolverla a su sitio en el escenario, en un lugar de inserción y de colaboración.

L: ¿Es cierto que fuiste el impulsor de una generación que ayudó a la creación de la EAC?

PC: El mérito no fue únicamente mío, fue de un grupo de personas con el mismo espíritu. Era prioritario fortalecernos artísticamente, es cierto que yo era el mayor en aquella época, tenía alguna experiencia del teatro tradicional, desde pequeño me dediqué al teatro, ya hice *El médico a Palos* de Molière con siete años y no paré de hacer teatro. Luego colaboré en 1970 en la fundación de la Coral Universitaria de La Laguna,

de la que posteriormente fui presidente, algo que me dio un conocimiento práctico de la dinámica de grupo, fundamental para que un proyecto fragüe, eso me ayudó a “empujar hacia delante” a todo aquel que estaba en la idea de hacer realidad la escuela. Porque en los veinte primeros años, si hay que reconocer laureles y honras, es al colectivo que ha estado en el núcleo vibrante. Tiene su importancia la gente que inicia las cosas, pero lo verdaderamente importante es el colectivo que las mantiene, con el compromiso de estar organizados.

L: ¿Cómo ves la escuela ahora que llevas retirado de la docencia algunos años?

PC: Es complejo y atrevido por mi parte, porque es fácil desde las gradas..

L: Sí, pero tu grada ahora es un palco de honor.

PC: Bueno, una tribuna. (Risas) La escuela tiene una característica básica que no debería perder, que es la capacidad de ser muy exigente con la atención puesta en no deshumanizarse; no deshumanizar la relación, no deshumanizar la gestión. Y luego a nivel artístico hemos tenido una imposibilidad que aún existe. Mira; probablemente la programación más interesante que se haya hecho en Canarias ha sido a través de los talleres de contemporáneo y clásico de la Escuela. Nosotros hemos luchado para que estos talleres se vieran en todo el territorio canario y más allá, para que se viera cómo ha ido creciendo el centro y sus alumnos, pero con el presupuesto y los medios no se ha podido. Es una pena, porque uno analiza los textos y espectáculos de los talleres con los espectáculos de la cartelera y hay un abismo. ¿Por qué?

L: Bueno, porque no hay medios, las compañías canarias no pueden contar con elencos tan grandes ni tiempos de trabajo tan extenso como tiene la Escuela.

PC: Sin duda, pero hay que luchar por ellos, de la administración no van a caer sino migajas si no luchamos por lo que merecemos y nos corresponde. En época de crisis somos los primeros en enterarnos, y cuando llega la bonanza los últimos. Falta menos corporativismo y más unificación en la lucha para hacer ese tipo de textos, para que no nos recluyan. Los pueblos están desamparados, y esa es la iniciativa de la Escuela, que el teatro llegue a

cualquier parte, no metido en las capitales y ya está. Hay que incentivar al alumno a que luche por esto, por formar compañías y mejorar la cartelera de los teatros canarios, ahora estamos invadidos por los musicales, porque las productoras han visto ahí el filón. Otra cosa que sabemos que le falta a la Escuela es la especialidad de dirección, el proyecto está aprobado, se puede ejecutar, pero nos faltan medios. La última crisis tumbó un pulso de la Escuela para ponerlo en funcionamiento, es triste. Sabemos que hay directores en potencia en Canarias, hay actores que sienten la llamada de los dioses (ríe), porque ser un director es ser un creador, no se puede ser un director de escena sin ser un poeta, quizá en algún momento las autoridades educativo culturales entiendan que tiene que haber la implantación de dirección escénica y dramaturgia, y poner los medios para que eso sea posible.

L: ¿Qué piensas sobre que las compañías canarias de primer nivel estrenen sus obras y aspiren como mucho a veinte funciones? ¿Es esto una derrota?

PC: A mí me parece una desgracia, que espectáculos de calidad no tengan más de cuatro o cinco funciones sin ni siquiera salir de las islas principales. La distribución ha sido el gran fracaso de las administraciones públicas. Una compañía de teatro es, en esencia, un ejemplo de organización, la gente no sabe lo que cuesta preparar los intérpretes, hacer un casting que componga un mundo armónico de seres humanos y capacidades, tener dos o tres meses para que un espectáculo esté finalizado, no como veo ahora que en diez días un espectáculo está hecho, las prisas y el artista no son buena mezcla, esto es costoso para que luego no se distribuya.... Yo aprendí de Giorgio Strehler que los espectáculo debes hacerlos con un ojo en el escenario y otro en la taquilla. Hay que trabajar al público, es bueno que el público colabore con su entrada, nos da más libertad, aunque las administraciones nunca deben dejar de ayudar. Quizá las nuevas generaciones no son conscientes del panorama, ahora está todo mejor pertrechado, los políticos son menos brutos, menos... (se sonríe) ¿Qué falta? Proyectos atractivos que se defiendan a muerte e instituciones públicas (y privadas) que tengan normativas claras para el acceso a los fondos públicos,

que impidan los adelantamientos por la derecha, el “pasilleo”, el tocar la puerta del político de turno..., así es innoble y desvirtúa el panorama artístico creando recelos en la profesión. Debemos tener artísticamente una competencia leal, yo accedo por los mismos métodos a los fondos públicos, y luego definiendo mi espectáculo. Si la Escuela está donde hoy está es porque ha habido capacidad de resistencia, diálogo y mucha lucha.

L: Pero la administración no siempre lo ha entendido así. Hace poco la Escuela estuvo a punto de desaparecer.

PC: Eso te iba a decir, esa fue cuando JMP, (no diré su nombre) (lanza con medio sonrisa) nos hizo la trastada, cuando tuvimos que montar los numeritos para decirle “oiga, no atropelle, dialoguemos, siempre el diálogo, porque nosotros que somos gente de teatro conocemos desde hace 3000 años que cuando no hay diálogo se generan los conflictos”... Y te digo una cosa, ese no será el último ataque, es así.

L: ¿Por qué fue el ataque? ¿Por qué bajamos la guardia?

PC: No, no quiero extenderme en esto, pero nos atacaron porque creyeron que éramos más débiles. Por suerte el Parlamento de Canarias le paró los pies... Agradezco de corazón el apoyo que recibimos también en aquellos difíciles momentos por parte de los medios de comunicación, del mundo de la cultura y de algunas fuerzas políticas extra parlamentarias, aunque nuestra única militancia es el teatro.

L: Hablemos de cosas más agradables: como maestro de comedia del arte, ¿qué importancia tiene para la formación del actor?

PC: Fíjate que en nuestro programa de estudios esa materia está finalizando primer curso, cuando los alumnos hayan desarrollado ciertas cosas relacionadas con la pantomima, el mimo o la educación corporal. La comedia del arte es una síntesis del personaje, es esa imagen identificable en todo el mundo, la imagen del Signore Pantalone es identificable mundialmente, hay ahí una síntesis del personaje y la máscara, para el intérprete es fundamental.

L: ¿Qué esperas de Farándula?

PC: Que sea crítica con nosotros mismos, pero una

crítica “molieresca”, es decir, una crítica amorosa, no una crítica chupa sangre, pisa cabezas, sino una que nos ayude. Las generaciones nuevas tienen que entender que hay un panorama asfaltado, no hay piedras, pero sí baches enormes, despistes de la administración. A mí me dijo un querido amigo llamado Antonio González: “No lo olviden nunca, Paco, la administración de lo último que se acuerda es del teatro, son ustedes los que tienen que ponerlo delante y evidenciarlo, porque no van a venir a buscarlo” Y ahí tiene importancia esta revista, que sea un canal para esto.

L: ¿Te da miedo que nos estemos convirtiendo en proletarios?

PC: No, lo que me da miedo es que nos convirtiéramos en señoritos, que todo está hecho. Que yo no cargo ni descargo, que eso lo hagan otros, mi papel es este y ya está. Hace falta un compromiso distinto, quizá los tiempos no se presten a eso, quizá yo tengo una visión romántica; pero la experiencia me ha demostrado que con solo compromiso, pasión y lucha se consiguen las cosas.

L: Formaste una escuela con esas ideas.

PC: Yo junto a otros di los primeros pasos, pero los pasos importantes lo dieron esas primeras promociones que en vez de dispersarse, algunos de ellos cohesionaron e hicieron una amistad muy importante.

L: Pero debes sentirte orgulloso, ¿no miras a la escuela como un hijo?, no podemos negar que fuiste clave, ¿no lo miras con nostalgia?. Cada año empiezan treinta chicos y chicas a estudiar su sueño por algo que hiciste hace cuarenta.

PC: ¿Sabes lo que pasa? Es que son tan importante los veinte primeros años, y no fueron solo de una persona, sino de un colectivo y su empuje. Que yo sea cofundador de la Escuela es algo que, hombre, no quiero que se olvide... pero tampoco que me lo recuerden (risas).

L: Paco, si no tienes más que decir...

PC: Muchas cosas, pero ahora mismo no se me ocurren...

L: Pues te estoy más que agradecido por este rato.

PC: Yo a ti también.

Y una vez apagada la grabadora me dice más cosas, claro. Me contesta a una pregunta que le hice y no se acordó o no quiso contestar en medio, la pregunta fue: “¿Es verdad que los teatreros se jubilan?, antes me dijiste que tú lo estás.” Lo que me contestó, quizá por celo, me lo quedo para mí. De todo aquello que no se grabó rescataré esta frase que dijo y resume, en fin, la vida de alguien que permitió los sueños de una sociedad:

“El teatro tiene que tener una parte de racionalidad, pero mucho de pasión”.

Luis O'Malley



Crítica Teatral

Ana (también a nosotros nos llevará el olvido)

Autora: Irma Correa

Compañía: Unahoramenos



Título: *El regreso de Nora*. **Autor de la crítica:** Carlos Brito Díaz.

Título de la obra comentada: *Ana (también a nosotros nos llevará el olvido)*.

Autora de la obra: Irma Correa.

Compañía: Coproducción del Teatro Pérez Galdós y la Factoría Unahoramenos.

Reparto: Marta Viera, María de Vigo, Ruth Sánchez y Rubén Darío.

Dirección: Mario Vega.

Lugar y fecha de representación: Teatro Guimerá, 29 de noviembre de 2018 (Festival de Tenerife)

El regreso de Nora

Dirigida por Mario Vega, la pieza es una de las acciones del “Laboratorio Galdós”, un proyecto al calor del Bienio Galdosiano, impulsado entre 2018 y 2020 por el Cabildo grancanario, y articulado como una estrategia experimental integradora de todos los componentes de la comunicación dramática en la búsqueda de una línea transversal de investigación en torno a las artes escénicas contemporáneas. Su escenografía elaborada (no en vano fue nominada a los Premios Max de las Artes Escénicas 2018-2019 en la categoría de Mejor Espacio Escénico, aunque también fue seleccionada en las categorías de Mejor Autoría Teatral [Irma Correa], Mejor Dirección [Mario Vega] y Mejor Iluminación [Ibán Negrín]) seduce y desconcierta al espectador: un plano practicable desafía las leyes de la horizontalidad generando visiones cenitales y sincronizando la interpretación de los actores con la proyección de audiovisuales. Este convertible se combina, además, con un suelo peraltado que incorpora un reto añadido al actor. El texto demuestra la madurez escénica de su autora, una de las voces más interesantes de ese movimiento indispensable y alentador de la dramaturgia femenina contemporánea (la autora canaria se adscribe a la reveladora escritura sincrónica de María Velasco, Lola Blasco, Diana Luque, Carolina África, Denise Despeyroux y otras, cuyo conjunto conforma la consolidación de una promoción de autoras de arrolladora personalidad en el teatro actual). Sobre el notable elenco destaca Marta Viera, cuyo admirable ejercicio interpretativo revela con lucidez la transición existencial del personaje. El montaje, con sorprendentes aciertos plásticos, subraya la asfixia vital de la protagonista con un espacio acotado e inestable, una ama de casa de los años sesenta que se enfrenta al descubrimiento de su propia identidad y que anhela el derecho a la libertad en una sociedad castradora. Correa adeuda la huella (reconocida) de la Nora ibseniana y de la Tristana galdosiana como el homenaje y la defensa de las mujeres que, a contratiempo, engrasan las bisagras de una sociedad inmovilista que sepulta el papel de la mujer bajo el estigma de su condición gregaria del varón. El recurso al narrador externo sazona con sus injerencias metatextuales el universo de Ana y Vivian en su aislamiento purificador de la sociedad enajenadora, y propicia la exigencia de una solución extrema en la conquista de la lucidez a costa de renunciaciones y sacrificios. Ana somos todos.

La Golondrina
Autor: Guillem Clua
Compañía: Producción La Zona



Título: *Una golondrina que sí hace verano*. **Autor de la crítica:** Carlos Brito Díaz.

Título de la obra comentada: *La Golondrina*

Autor de la obra: Guillen Clua.

Compañía: Producción La Zona.

Reperto: Carmen Maura, Félix Gómez.

Dirección: Josep Maria Mestres

Lugar y fecha de representación: Teatro Leal, 1 de junio de 2019

Una golondrina que sí hace verano

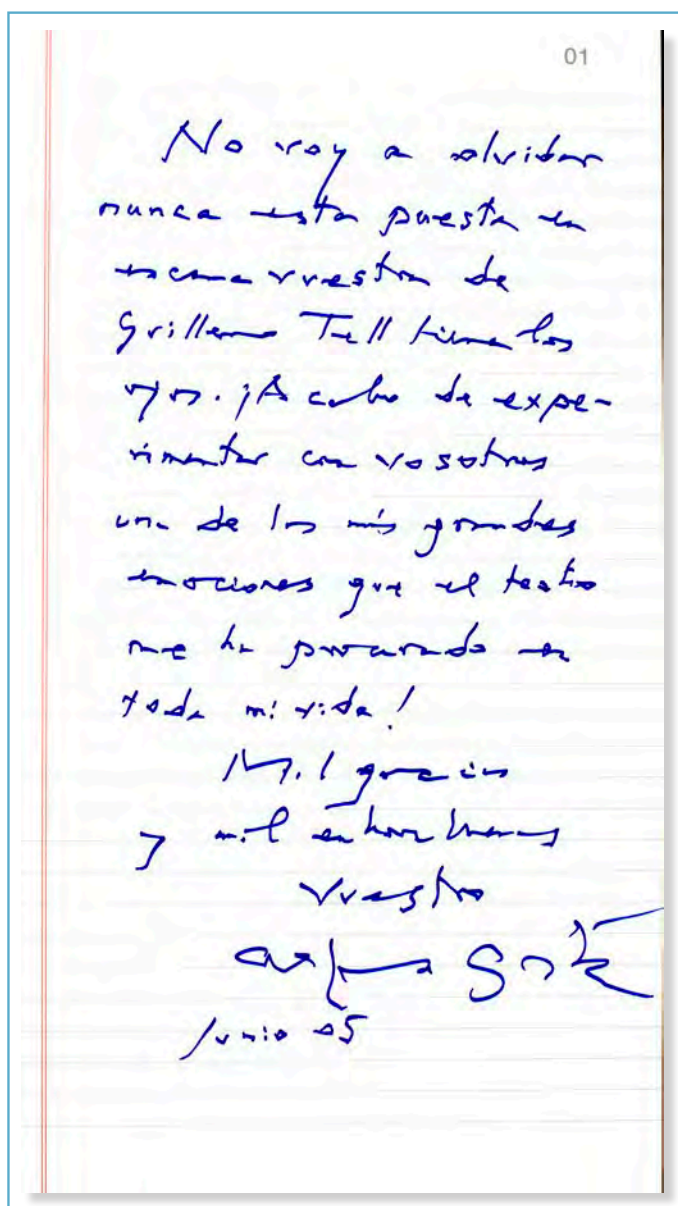
Con dirección de Josep Maria Mestres, estos conocidos intérpretes afrontan un texto duro, sin fisuras y de creciente intensidad que abate máscaras y visibiliza prejuicios con honestidad e inteligente progresión dialéctica. No era un reto cómodo para dos actores acostumbrados al lenguaje compositivo del cine; sin embargo, ambos realizan un ejercicio elegante de creación que oscila de la sobriedad a la desnudez con primeros planos (ella) de admirable agonía ('lucha interna') emocional y de más transparencia combativa (él). Guillem Clua acierta a invertir las posiciones de los personajes con una inteligente anagnórisis que desata las heridas del silencio. No se trata de airear militancias ni de combatir intolerancias: la obra exhibe la dolorosa inercia de la incomunicación, el estigma de la verdad no asumida y la certeza de la pérdida. Inspirada en un atentado homófobo perpetrado en una discoteca gay de Orlando en 2016, Clua desbroza un homenaje a todas las víctimas que lo son de sí mismas con un lenguaje efectivo y una caracterización, alejada de maniqueísmos, de dos individuos condenados a compartir una ausencia común. El relato escénico es circular sobre el motivo de la canción que da título a la obra y reorganiza el (des)encuentro como purificador *deus ex machina*. El autor se apiada de los personajes y les concede, carta mediante, una oportunidad para recomponer las llagas de la sinceridad amputada por una complicidad entendida como ejercicio de la costumbre y no de la verdad profunda: «Las palabras son importantes, mamá. Sin las palabras las cosas dejan de significar. “Llena, pues, de palabras mi locura/ o déjame vivir en mi serena noche para siempre oscura”. Esto lo escribió Lorca. Él sabía que el amor hay que decirlo. Hay que decirlo rápido, fuerte y de verdad. O un día la muerte llega y se queda con todo el amor para ella y a los demás nos deja con el alma llena de agujeros». Maura (Amalia) y Gómez (Ramón) conviven con sus sombras en una terapéutica tarde donde acuden las certezas y los incendios interiores se resuelven en cenizas. Desde más allá de la muerte, Dani regresa para quedarse definitivamente en lírica paradoja: «Mamá, voy a morir».



Alfonso Sastre

Con noventa y tres años cumplidos, ALFONSO SAS-
TRE (Madrid, 1926) es una de las figuras incuestiona-
bles de la dramaturgia hispánica actual. Una suerte de
clásico contemporáneo cuya longevidad nos ha permi-
tido disfrutar de un ingente corpus dramático, ensayís-
tico o cinematográfico que le valió el Premio Nacional
de Teatro 1986, y el Premio Nacional de Literatura
1993 en la modalidad de Literatura Dramática. Sus po-

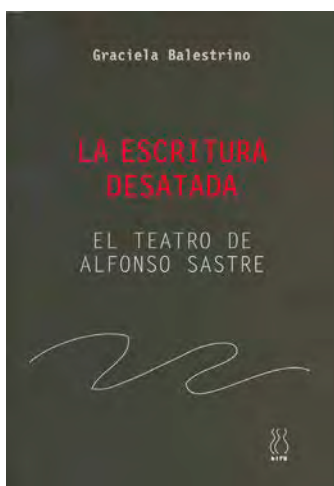
sicionamientos políticos marxistas y revolucionarios traslada-
dos al campo de la escritura teatral le han conferido una cierta
identidad brechtiana y aún más piscatoriana en el teatro espa-
ñol. La Escuela de Actores de Canarias tuvo la suerte de con-
tar con su presencia en el año 2005, con motivo del Taller de
Teatro Contemporáneo de la 7ª promoción (2002-2006), don-
de se escenificó *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, bajo la
codirección de Isabel Díaz e Isabel Delgado. Nuestro primer
número de FARÁNDULA pretende homenajear a esta gran
figura del teatro español, publicando una serie de artículos de
diferentes investigadores: Graciela Balestrino (Universidad
Nacional de Salta, Argentina); José Antonio Ramos Arteaga,
Isabel Castells y Rafael Fernández Hernández (Universidad
de La Laguna); Juan Jesús Páez Martín (Universidad de Las
Palmas de Gran Canaria); David Pérez Chico (Universidad
de Zaragoza); o Nicolás Fernández Hernández e Isabel Del-
gado Corujo (Escuela de Actores de Canarias), y escritores y
dramaturgos canarios actuales como Roberto García de Mesa.
Todos ellos aportan nuevas luces al conocimiento y al estudio
de un autor inmenso tanto en su producción literaria como en
su dimensión humana de compromiso y militancia.



Monográfico

ALFONSO SASTRE

ALFONSO SASTRE: LA ESCRITURA DESATADA



Graciela Balestrino
Universidad Nacional de Salta-República Argentina
gracielabalestrino@gmail.com



...y me he dado cuenta de que, efectivamente
escribo sobre previas escrituras
Alfonso Sastre

1. LA (RE)ESCRITURA DE ALFONSO SASTRE: ITINERARIOS

Una pasión intensa, un fuego inextinguible alimenta la escritura de Alfonso Sastre. Iniciada tempranamente en 1945, cuando tenía 19 años, se ubica notoriamente en el campo de la dramaturgia, aunque el conjunto de su incesante producción desborda este cauce axial, transmutándose en reflexión teórico-crítica en textos ensayísticos, pero también diseminada en la malla de sus ficciones dramáticas y en los generalmente profusos prefacios y postfacios que las circunscriben, a veces transformados en diarios personales que testimonian el proceso creativo del escritor¹. Así pues, teoría y práctica dramática están tan densamente entramadas, que el examen sobre su inagotable y dilatada dramaturgia requiere tener en cuenta este doble registro.

Si bien nos centraremos en el examen de sus textos teatrales y de reflexión teórica no puede ignorarse que su «otra» voluminosa escritura establece una notoria relación intertextual con aquella: traducciones y versiones; guiones filmicos en colaboración con José María Forqué y Juan Antonio Bardem producidos entre 1956 y 1963 y los que realizó años más tarde sobre sus piezas *La sangre y la ceniza* y *La taberna fantástica* (César de Vicente Hernando. 1997: 183); los poemarios *Balada de Carabanchel* y *otros poemas celulares* (1976), *El Evangelio de Drácula* (1976a), *El español al alcance de todos* (1978), *TBO* (1978a), *Vida del hombre invisible contada por él mismo* (1994); las narraciones y novelas: *Las noches lúgubres* (1973), *El paralelo 38* (1965), que su autor considera en «Algo así como un prólogo» literatura cinematográfica; *Flores rojas para Miguel Servet* (1967), *El lugar del crimen* (1982), *Necrópolis* (1994 e *Historias de California*, (1996: 203-244), que incluye el relato de ficción «Una velada en California», escrito en la ciudad de San Diego, entre febrero de 1987 y marzo de 1988², sus manifiestos sobre el teatro y artículos de reflexión teatral y política, algunos de los cuales se publicaron en la prestigiosa revista *Primer Acto*.

1 Este trabajo recupera algunos ejes fundamentales de nuestra tesis doctoral *La reescritura en la dramaturgia de Alfonso Sastre* (Universidad Nacional de Salta, 2003), publicada en *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*.

2 Para una lectura del profuso cuerpo textual «las otras escrituras de Alfonso Sastre» ver César de Vicente Hernando (1993: 101-110) y (1997: 177-188) para el examen de su poesía; para la prosa narrativa, Aurora de Albornoz (1993: 81-96) y María José Gómez Sánchez Romate para la novela *El lugar del crimen* (1991: 67-70).

Como señala Moisés Pérez Coterillo (1991: 65), «alguna materia incombustible debe alimentar la pasión de Alfonso Sastre por la escritura»³. Ahora bien: *esa* materia está conformada por la lectura y la reescritura incesantes. Él mismo explica con meridiana claridad la transfusión perpetua que implican estas acciones:

Escribe uno porque otros han escrito antes que nosotros, o mejor dicho, uno no escribiría si antes no hubieran escrito otros y nosotros no hubiésemos tenido acceso a esas escrituras. [...] Ocurre, pues, que a algunos niños nos ha gustado leer y que en nuestro medio había algunas posibilidades de acceder a esa literatura preexistente. Parece que lo que estoy diciendo ahora es demasiado obvio, pero no viene nada mal llamar la atención sobre el hecho de que uno aparece, como escritor, incurso en una tradición literaria, ante la que uno adopta posiciones [...] (Sastre, 1997: 35).

Sastre también fue actor, director escénico y cofundador de grupos teatrales⁴, por lo cual su reflexión teórico-crítica y producción teatral están densamente entramadas. Si bien no perdemos de vista esta doble impronta nos centraremos en su caudalosa escritura dramática, sin olvidar su «otra» escritura, que establece una notoria relación intertextual con aquella: traducciones y versiones, de las que nos ocuparemos más adelante; los guiones filmicos en colaboración producidos entre 1956 y 1963 y los que realizó años más tarde, sobre sus piezas *La sangre y la ceniza* y *La taberna fantástica* (Vicente Hernando, 1997: 183); los poemarios *Balada de Carabanchel* y *otros poemas celulares* (1976), *El Evangelio de Drácula* (1976), *El español al alcance de todos* (1978), *TBO* (1978), *Vida del hombre invisible contada por él mismo* (1994); las narraciones y novelas: *Las noches lúgubres* (1973), *El paralelo 38* (1965); *Flores rojas para Miguel Servet* (1967), *El lugar del crimen* (1982), *Necrópolis* (1994) y el macro-relato de ficción «Una velada en California» incluido en *Historias de California*, (1996: 203-244) y sus numerosos ensayos de reflexión filosófica y política⁵.

Su vasta producción total, más allá de elecciones estéticas y de sus firmes convicciones ideológicas en el transcurso de más de sesenta años muestra la lucha del hombre como sujeto colectivo por una sociedad donde imperen la libertad y la justicia, sin olvidar al hombre individual sufriente por la falta de amor, la muerte y la violencia. Asimismo consideró que su dramaturgia tenía un carácter inaugural al postularse como generadora de un teatro *nuevo* que suponía la demolición del teatro tranquilizador y adormecedor de conciencias, dominante en la escena española de la posguerra. El trayecto que siguió su escritura en años posteriores estuvo marcado por la censura, la indiferencia y el silencio de empresarios y público. El dramaturgo ha subrayado con vehemencia su incuestionable marginación durante los largos años de la dictadura de Franco. Con el advenimiento de la democracia, otra marginación de signo muy diferente a la que había padecido por más de veinte años, esta vez causada por mecanismos internos de la práctica teatral, coexistirá conflictivamente con su auto marginación por lo cual el regreso a los escenarios de su país será muy esporádico.

Notables estudiosos emprendieron una labor de reparación histórica para revertir el silencio y el olvido -manifestados en censura, cárcel, no publicaciones ni estrenos- que durante varias generaciones de españoles se ejerció sobre su persona y su escritura. Mariano de Paco (1990), Francisco Caudet (1984), Domingo Pérez Minik (1967), Michelle Pallottini (1983) y Virtudes Serrano (1996), ahondando el trayecto crítico fundacional inaugurado por Farris Anderson (1971) y Magda Ruggeri (1975) destacaron el empeño casi titánico del escritor, pese a todas las adversidades, en plasmar un teatro que expresara la atormentada conciencia individual y social del siglo XX -y añadimos, aún del actual- con su irrenunciable y radical compromiso político e intelectual en defensa de la dignidad humana.

Un personaje del *Quijote* caracteriza las novelas de caballería y en forma sesgada la narrativa de Cervantes como «escritura desatada» (Cervantes, 1983, I: 382), es decir, excedida, rizomática⁶. Aunque obviamente en un contexto muy diferente al de la imperecedera novela cervantina, consideramos que es la imagen más adecuada para representar la escritura total de Alfonso Sastre y, específicamente la correspondiente al campo dramático.

Los «duros oficios» de leer/escribir (y reescribir) -como el propio escritor los denomina en *La revolución y la crítica de la cultura* (1995: 322)- se convierten en el emblema de su trabajo intelectual y «en los trabajos y los días» de su existencia. Sin embargo no lleva a cabo dicho quehacer *con* la escritura sino *en* la reescritura -que recorre en forma incesante gran parte de su producción dramática- y con el permanente autoexamen de su práctica escritural. En otros

3 Sastre en el tranco segundo de su autobiografía intelectual «Notas para una sonata en mi (menor)» relata que su encuentro azaroso con un pequeño libro, *Espectros* de Ibsen, tirado en una calle tras el asalto a un convento enfrente de su casa es determinante para su vocación a la cultura. (Forest, 1997: 13-52)

4 Arte Nuevo (1945-1948), donde Sastre estrenó sus primeras obras, proponía la búsqueda de nuevos rumbos para el teatro español de posguerra. Tras su disolución promovió otros grupos, entre ellos, el T.A.S. (Teatro de Agitación Social), en 1950, que postulaba un arte con función social y política.

5 Para el denominado cuerpo textual «las otras escrituras de Alfonso Sastre» ver el citado artículo de César Vicente Hernando (1997), si bien no considera el voluminoso conjunto de sus traducciones y versiones, y sus dos ensayos dedicados a la escritura poética sastreana (César Vicente Hernando, 1991, 47-56 y 1993, 101-110). Aurora de Albornoz examina las narraciones *Las noches lúgubres*, *El paralelo 38* y la biografía novelada *Flores rojas para Miguel Servet*. (1993: 81-96) y María José Gómez-Sánchez Romate, la novela *El lugar del crimen* (1991, 67-70).

6 El *rizoma* según el pensamiento deleuziano es una práctica escritural que, para decirlo muy sintéticamente establece conexiones múltiples. En el caso puntual de la reescritura el enlace o conexión instaura relación manifiesta con su hipotexto, individual o múltiple.

términos, nada se ha dicho sobre la existencia y sentido de su reescritura, práctica muy frecuente en el campo teatral, no siempre identificada y escasamente estudiada, que consiste para decirlo brevemente en «escritura sobre escritura». Esta fórmula indica su explícita derivación de un texto o conjunto textual anterior por lo cual no se emplaza en una intertextualidad difusa sino en un foco intertextual específico que implica la presencia nítida y reconocible de un texto o de varios, en una determinada pieza dramática. Se infiere pues que el reconocimiento del texto precedente o hipotexto simple o complejo (dramático, narrativo, poético, ensayístico...) es decisivo para la identificación de esta categoría escritural no siempre reconocida, que el discurso crítico generalmente suele equiparar con la versión.

La reescritura, teniendo en cuenta la etimología del prefijo *re* se caracteriza por ser *especular*, al refractar a su modelo; *difractada*, porque exige una lectura cruzada o «estrábica»; *oximorónica*, al definir su identidad mediante la recuperación de la otredad; *ambigua*, porque se funda tanto en la mimesis como en la subversión del hipotexto y *ambivalente*, por su identidad problemática. Sus aspectos formales (modificaciones, supresiones, suplementos, inversiones, desplazamientos temporales...) constituyen su cara más visible, pero lo más significativo es que tiene una significación que debe ser dilucidada puntualmente.

También traducción, versión, versión libre, actualización, adaptación, no son términos empleados por dramaturgos de manera fortuita; más allá de su respectiva especificidad manifiestan el reconocimiento de la alteridad autoral y la introducción de modificaciones de diversa intensidad en un determinado texto o conjunto textual. Sin duda la versión dramática en un punto extremo establece el pasaje a la reescritura, cuando el versionista realiza una apropiación de la ajenidad escritural estableciendo una especie de relación coautoral con el o los textos versionados.

Puntualmente nuestro interés se centró en indagar el *qué* y el *para qué* de la incesante reescritura de Alfonso Sastre, examinando simultáneamente el espacio reflexivo que se realiza en el nivel textual y metatextual, esto es, en dos planos discursivos: el de los dramas identificados como reescrituras y el que instaura la especulación del dramaturgo acerca de esta categoría escritural tan peculiar, diseminada en sus ensayos medulares y en profusos paratextos que develan su proceso creativo⁷.

La reescritura dramática, una formalización específica de intertextualidad, que implica la presencia nítida, reconocible de un texto o de varios en uno determinado, no es una rareza en el teatro contemporáneo que deba descubrirse tras arduas pesquisas, ni tampoco un fenómeno marginal. El estudio que realizamos sobre un amplio corpus teatral español e hispanoamericano del período barroco y del siglo XX⁸ demostró que la reescritura es una práctica generalizada que se ha manifestado con particular intensidad en determinadas épocas. Pero así como existe un sostenido interés por el estudio de la reescritura del siglo XVII -identificada como refundición- la práctica reescritural contemporánea apenas ha sido indagada en forma sistemática, pese a la frecuencia e intensidad de su manifestación.

Estudiosos de la producción de Sastre han examinado las relaciones de su dramaturgia con los procesos de continuidades y rupturas del sistema teatral español, desde el fin de la segunda guerra mundial. El despliegue de tales conexiones evidencia que su teatro, sustentado inicialmente en el existencialismo y después en el materialismo histórico, se desenvolvió con extremas dificultades: por la censura, que impidió que en su mayor parte llegara a las tablas; por su radicalidad política en contra de la ideología fascista del franquismo, que lo llevó a la cárcel de Carabanchel y también por el estado de confrontación y antagonismo que tuvo con parte de la tradición teatral de su país.

Su «exilio» interior que se produjo en 1977 -y el simultáneo alejamiento del centro del campo teatral, al elegir Hondarribia, en la provincia vasca de Guipúzcoa como su lugar de residencia definitivo, cuando Eva Forest, su esposa, sale de la cárcel de Yserías en Madrid- establece un punto de inflexión en su trayectoria intelectual. La marginalidad causada por la censura que había padecido por más de veinte años desaparece, pero otra marginación, causada principalmente por los mecanismos internos de la práctica teatral, coexistirá conflictivamente con su automarginación y su autopercepción de extraterritorialidad. En su ensayo *Lumpen, marginación y jerigonça* dice «he caído en la cuenta de ser yo mismo un escritor lumpen, dejado de la mano de Dios y más que nada, de la de los hombres» (Sastre, 1994: 80).

La lectura cronológica de la dramaturgia sastreana, incluidas sus traducciones y versiones muestra que su escritura de tragedias no es continua ni el realismo social constituye una «línea medular» como lo manifestaba el dramaturgo a comienzos de los años cincuenta del pasado siglo. Cuando en 1955 inició un camino experimental que lo alejaba de aquel rumbo dramático necesitó justificar su apartamiento del *deber ser* de su escritura. Tampoco la vía de la tragedia compleja -cuya especificidad reside en el carácter irrisorio del héroe- muestra un trayecto homogéneo. Al final del periplo dramático rompe su promesa de no escribir más para el teatro, que había anunciado en 1990 y su pertinaz experimentación se concentra en la comedia y en su denominado «teatro policial»⁹.

En 1979 Sastre había planteado que la órbita de su escritura quizá se asemejara a una imagen de espiral dialéctica porque su *Análisis espectral de un comando al servicio de la revolución proletaria* (1978), drama político sobre el

7 Específicamente nos referimos a *Drama y sociedad*, *Crítica de la imaginación* y *Lumpen, marginación y jerigonça*,

8 Ver Balestrino y Sosa, 1991, Balestrino, 1992 y Balestrino y Sosa 1992 y 1997.

9 En el profuso paratexto de su drama *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* comunica su decisión de clausura su escritura teatral, que después incumple con la escritura de *Lluvia de ángeles sobre París* a la que califica irónicamente como una comedia comercial.

terrorismo, no llevada a las tablas, es aparentemente un regreso a *Prólogo patético* (1991: 5).

Pues este análisis de un comando que ahora me dispongo escribir y no creo, aunque quizá sí, que para morderme la cola de modo que mi obra teatral fuera más una especie de pescadilla que -como yo creo- una espiral dialéctica. *En el mismo lugar pero más arriba*: ahí es donde yo creo estar, donde a mí me gustaría estar... (Sastre, 1993, 5, cursivas nuestras)

En 1993, al reeditarla con el título abreviado *Análisis de un comando*, que contiene «El diario de escritura de esta obra», encuentra una figura más acorde que la espiral dialéctica para describir la tesitura y trayecto de su escritura:

[...] ahora parecería que encuentro un plano «superior» digámoslo, en que la «esquizofrenia» de mi obra -tirante entre lo misterioso y lo político, entre lo imaginario y lo documental, entre lo fantasmagórico y la agitación revolucionaria, entre el experimentalismo y el naturalismo, entre el capricho y la necesidad, entre lo lúdico y lo serio, entre lo individual (y hasta *individualoide*) y lo social quedaría orgánicamente expresada en una unidad artística, que sería, precisamente la propia de este «Análisis espectral», (120-121, comillas del autor).

La generalidad de la crítica formuló inicialmente un itinerario «vertical» de su dramaturgia, cuyas puntas de lanza eran el realismo y la tragedia, primero aristotélica y después compleja. Pero Sastre sostuvo que su proceso productivo no iba «cerrando» etapas sino trazando movimientos de reorganización circular, en los que —añadimos nosotros— la reescritura ocupa un lugar casi excluyente. Es notorio, pues que el dramaturgo modificó con el paso de los años la autopercepción de su dramaturgia, al sostener su coherencia en la diversidad y que aún en sus textos dramáticos iniciales existe un movimiento dialéctico entre tragedias y dramas que se mueven en los territorios «sub», subestimados, como él mismo denomina a sus piezas de género policial y de terror fantástico.

1.1 Traducciones y versiones

Delimitar el corpus de las reescrituras sastreanas implicó reconocer también sus traducciones y versiones, manifestaciones visibles de su vasto periplo dramático que culminará en un sostenido ejercicio de la reescritura¹⁰. En 1970 Sastre realizó la traducción de seis dramas de Jean Paul Sartre¹¹ y entre 1968 y 1972 numerosas versiones que mayormente no han provocado el interés de estudiosos de su teatro, entre ellas, *Medea* de Eurípides, *La dama del mar* de H. Ibsen, *Los acreedores* de A. Strindberg, *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat (Marat-Sade)* de Peter Weiss (1968) y en colaboración con Pablo Sorozábal, *Trotsky en el exilio* (1969), *Noche de huéspedes* (1970) y *Hölderlin* (1972). Su única versión de teatro español es *Asalto a una ciudad* (1970) sobre *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*, de Lope de Vega.

Para el cabal conocimiento de su práctica de la versión es necesario examinar los metatextos que suelen acompañarlas. Especialmente en dos de ellos, respectivamente referidos a su *Medea* de Eurípides y *Los acreedores* de Strindberg, establece las líneas maestras de dicha actividad mediante un verdadero desmontaje de procedimientos que utilizó: desde incisiones «anatómicas» que «cortan» limpiamente fragmentos de los textos versionados hasta modificaciones del plano lingüístico para hacerlos más asequibles al espectador.

Sus versiones marcan un hito en su travesía hacia la reescritura aunque no presentan una visión uniforme del reconocimiento de la autoría ajena. A veces el par fidelidad/infidelidad se resuelve en una paradoja, porque una versión libre puede lograr la reproducción puntual del original. En otros casos aquellas tensan la relación con el texto versionado hasta un límite extremo, como ocurre en su mencionada versión de *Medea*, en la cual Sastre horada zonas menos visibles de la tragedia clásica, intensificando la problemática de la identidad cultural, presente en el texto clásico. Pero la crítica fue adversa con su versión porque consideró, quizá con desconocimiento de lo que significa esta práctica, que su trabajo había sido irrespetuoso y mutilador del texto original.

1.2 Reescrituras

El pan de todos 1952-1953 (mito de Orestes y Clitemnestra)

Tierra roja, 1954 (mito de Fuenteovejuna)

Ana Kleiber, 1955 (*Cargamento de sueños* de Alfonso Sastre)

¹⁰ El ejercicio de la traducción implica el reconocimiento de una alteridad puesto que está guiada por una equivalencia aproximada, mientras que la versión implica modificaciones y cambios de diversa magnitud en el texto de partida. La versión deja de ser tal cuando la aceptación de la alteridad autoral cede ante la percepción de coautoría o de apropiación de la ajenidad (Balestrino, 2006, 172).

¹¹ *El cobarde (Le lâche)*, *A puerta cerrada (Huis clos)*, *La puta respetuosa (La putain respectueuse)*, *Las moscas (Les mouches)*, *Los secuestrados de Altona (Les séquestrés d'Altona)*, *Muertos sin sepultura (Morts sans sépulture)*, *Las troyanas (Les troyennes)* en sus *Obras completas*. Tomo I. Teatro, que incluye su obra dramática desde *Urano 235* hasta inclusive *El circulito de tiza*. Sastre defiende el principio de fidelidad de la traducción al texto de origen por ello diferencia claramente ambas prácticas en las nominaciones de su producción dramática.

La sangre de Dios, 1955 (*Temor y temblor* de Kierkegaard; mito bíblico de Abraham e Isaac)
Guillermo Tell tiene los ojos tristes, 1955 (*Guillermo Tell* de Schiller)
La cornada, 1959 (mito de Saturno)
El circulito de tiza, 1962 (*El Círculo de tiza* de Li Hsing Tao y *El círculo de tiza caucásico* de Bertolt Brecht)
Mulato, 1963 (*Mulato* de Langston Hughes)
La sangre y la ceniza, 1965 (*Flores rojas para Miguel Servet* de Alfonso Sastre)
Crónicas romanas, 1968 (*Numancia* de Miguel de Cervantes)
Ejercicios de terror, 1970 (mitos del hombre-lobo, Frankenstein, Drácula, en la literatura y en el cine; *Las palabras en el cristal* de William Yeats)
Las cintas magnéticas, 1971 (“Metamorfosis bajo la luna”, en *Ejercicios de terror* de Alfonso Sastre)
Askatasuna!, 1971 (*En la red*, de Alfonso Sastre)
Asalto a una ciudad, 1971 (*El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma* de Lope de Vega)
Ahola no es de leil, 1975 (*Rinconete y Cortadillo* de Cervantes)
Tragedia fantástica de la gitana Celestina, 1977-1978 (*Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas)
Las guitarras de la vieja Izaskun, 1979 (*Los fusiles de la madre Carrar* de Brecht)
El hijo único de Guillermo Tell, 1980 (*El diario del hijo único de Guillermo Tell* de Alfonso Sastre)
Los hombres y sus sombras (Terrores y miserias del IV Reich), 1983 (*Terrores y miserias del III Reich* de Brecht. *Romeo y Julieta* de Shakespeare. *Antígona* de Sófocles. 1984 de Orwell)
Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel, 1983 (*La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara. Leyenda del monte Jaizkibel y sincretismo de mitos de terror)
El viaje infinito de Sancho Panza, 1983-1984 (*Don Quijote de la Mancha* de Cervantes)
Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann, 1984-1985 (*Los últimos días de Emmanuel Kant* de Thomas de Quincey y *El hombre de arena* de Hoffmann)
Revelaciones inesperadas sobre Moisés, 1988 (*Éxodo*, *Génesis*, *Pentateuco*, *Deuteronomio*, *Levítico*, *Números*)
Muñeca 88, 1988 (*Historia de una muñeca abandonada* de Alfonso Sastre)
Demasiado tarde para Filoctetes, 1989 (*Filoctetes* de Sófocles; *La vida es sueño* de Calderón de la Barca)
¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?, 1990 (*Ulalume* de Poe)
Lluvia de ángeles sobre París, 1994 (género de la comedia bien faite)
Teoría de las catástrofes o Infernalina o Prehistorias, (1994) (guion del espectáculo M.T.M, de La Fura del Baus; género del auto sacramental)
Los dioses y los cuernos, 1995 (*Anfitrión* de Plauto y *Anfitrión* de Molière)
¡Han matado a Prokopius!, 1996 (relato policial y relato de aventuras)
Crimen al otro lado del espejo, 1997 (relato policial y relato fantástico)
El asesinato de la luna llena, 1997 (relato policial, mito licántropo en la literatura y el cine y *El extraño caso del doctor Jeckyll y el señor Hyde* de Stevenson)
El nuevo cerco de Numancia, 2002 (*Crónicas romanas* de Alfonso Sastre)
El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm, 2006 (*Rosmersholm* de Ibsen)¹²

Este vasto cuerpo reescritural que presentamos cronológicamente, indicando el respectivo hipotexto de cada pieza teatral, posibilita diversas lecturas. Un somero recorrido diacrónico muestra que durante los años cincuenta del pasado siglo el reescritor se concentra en las reescrituras de mitos con formato de una tragedia «clásica», cuyo texto inaugural es *El pan de todos*. En 1965 *La sangre y la ceniza* señala el inicio de las *tragedias complejas*¹³, aunque no es posible determinar una línea sostenida en este «ciclo» de veinticinco años, porque entre la primera tragedia compleja y la última, *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, de 1990, solo responden a este canon genérico *Crónicas romanas*, *Ahola no es de leil*, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, *El viaje infinito de Sancho Panza*, *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*, *Revelaciones inesperadas sobre Moisés* y *Demasiado tarde para Filoctetes*¹⁴.

El conjunto de reescritura «negra», integrado por *Ejercicios de terror*, *Las cintas magnéticas* y *Jenofa Juncal*, además de su pertenencia al género de terror fantástico muestra una estética grotesca. Pero después de *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, escrita en 1990, las reescrituras -excepto *Teoría de las catástrofes* y *El nuevo cerco de Numancia* - se apartan de la línea de la tragedia, porque *Lluvia de ángeles sobre París* y *Los dioses y los cuernos* son comedias complejas. Además, los dramas policiales -que cierran el cuerpo textual sastreano aquí examinado -se fusionan con rasgos de la novela de aventuras, fantástica y de terror. El «drama policiaco-político» *Han matado a*

12 No tenemos en cuenta su *Comedia sonámbula*, que el dramaturgo escribió con Medardo Fraile y su drama *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1990), cuyo título alude al poema «Ulalume» de Poe, citado parcialmente solo al final de la pieza dramática, por considerar que no se advierte claramente su estatuto reescritural.

13 En *La revolución y la crítica de la cultura* (1970) expone su teoría de la *tragedia compleja*, fusión de la tragedia clásica, el esperpento de Valle-Inclán y el teatro de Brecht, que había experimentado por primera vez en *La sangre y la ceniza* (1965).

14 Para Alfonso Sastre *Revelaciones inesperadas sobre Moisés* «no es una tragedia compleja sino una *tragicomedia compleja* porque el héroe une a su irrisoriedad una falta no sé si de grandeza moral o de simpatía -o de ambas ‘propiedades’- que, a mi parecer, expulsa esta obra del ámbito de lo trágico, aunque en su curso haya un montón de catástrofes y hechos dolorosos y crueldades» (Sastre, 1991^f: 159). No obstante, concordando con Mariano de Paco (1991: 43), consideramos que es una tragedia compleja.

Prokopius (1996), inicia la serie *Los crímenes extraños*, proyectada primero por el dramaturgo como una *trilogía*, que prosigue con *Crimen al otro lado del espejo* (1997), «drama policíaco-fantástico», *El asesinato de la luna llena*, «drama policíaco-psicológico» y concluye con *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm* (2006) «un episodio extraño y desconocido, de la vida y las aventuras del hoy difunto inspector de policía Isidro Rodes y su gentil ayudante Pepita Luján».

Los cuatro dramas de la serie presentan una notable sobrecarga autorreflexiva por el empleo de procedimientos metateatrales. Además son reescrituras emplazadas en los territorios del *thriller* policíaco, protagonizadas por el comisario Isidro Rodes, autodefinido «falangista revolucionario». En esta última etapa las reescrituras genéricas coexisten con reescrituras de textos concretos e identificables, dominantes desde mediados de 1960.

1.3 Cartografía de la reescritura sastreana

La amplitud y complejidad de tan vasto territorio reescritural nos impulsa a presentarlo nuevamente, como resultado de una lectura transversal, en una especie de *mapa orientador*.

El cuadro que adjuntamos al presente artículo establece una primera distinción entre dos categorías: *autorreescrituras* que proceden de textos del propio dramaturgo y reescrituras con hipotextos ajenos, que simplemente reconocemos como *reescrituras*. Las autorreescrituras intramodales derivan de textos dramáticos previos de su autoría, como *Askatasuna*, reelaboración o *enmienda* de *En la red* y *Ana Kleiber*; de *Cargamento de sueños*. Las autorreescrituras intermodales, como *La sangre y la ceniza* y *El hijo único de Guillermo Tell* devienen de notables «bastidores narrativos» del propio reescritor que han tenido escasa difusión: respectivamente, *Flores rojas para Miguel Servet* y *Diario del hijo único de Guillermo Tell*. Es diferente el caso de *Askatasuna!* -en lengua eusquera, libertad- que el dramaturgo juzga insatisfactoria y plagada de errores constructivos.

Muñeca 88 (1991^e), reapropiación de su *Historia de una muñeca abandonada* -basada en *El circulito de tiza* (siglo XIV) del escritor chino Li Hsing Tao y *El círculo de tiza caucásico* de Bertolt Brecht (1948)- establece un complejo derrotero reescritural¹⁵. Brecht había focalizado la historia del círculo de tiza chino en la Georgia soviética de posguerra, donde los miembros de dos koljoses (granjas colectivas) disputan la posesión del agua. La victoria de los agricultores sobre los ganaderos propicia una fiesta en la que aquéllos representan la historia del círculo de tiza.

Alfonso Sastre en «Nota sobre la escritura de este texto» explica el proceso escritural de *Muñeca 88* (1991^e), un «traslado para niños» de la pieza brechtiana que había realizado en 1962, titulada *El circulito de tiza* (Sastre, 1993^a), «en homenaje al Brecht de *El círculo de tiza caucásico* y al Li Hsing Tao de la obra originaria» (1993^e: p. 5) que, rememora, fue muy representada en Europa y, agregamos, también en diversos países hispanoamericanos¹⁶.

La doble autoría del hipotexto da pie para la estructuración de *Muñeca 88* en dos actos especulares que respectivamente se identifican con «el circulito chino» y «pleito de una muñeca abandonada». Después de la nómina de personajes el dramaturgo advierte que cada acto puede representarse en forma autónoma «aunque es deseable que se monte el espectáculo completo» (1991^e: p. 9). Pero su recomendación no se tuvo en cuenta; poco tiempo después de la primera edición se reeditó la segunda parte como *Historia de una muñeca abandonada* que, como dijimos, se representó de manera autónoma¹⁷.

El Circulito de tiza se inicia con el Director dirigiéndose al público para explicar el sentido unitario de la doble función (*ibíd.*: p. 11). El cartel con la cita de Li Hsing Tao, es una indicación explícita del comienzo del «circulito chino», que tiene por prologuista al Maestro, que da ante sus alumnos una clase de geometría. Mientras dibuja un círculo, se le ocurre aprovecharlo para una obra de teatro. Dirigiéndose a los niños y al público real, aclara que las dos obras que verán «las escribió para vosotros un autor de teatro que se llama Alfonso» (*op. cit.*: p. 7). Seguidamente, sus palabras «Figuraos que estamos en la China» abren la puerta de la ficción dentro de la ficción, esto es, del teatro dentro del teatro. *Muñeca 88* es una reescritura «fiel» de *El círculo de tiza* de Li Hsing Tao (siglo XIV) que concluye con la prueba del círculo propuesta por el Juez Pao como instrumento para hacer justicia.

La segunda pieza, «Pleito de una muñeca abandonada» se comunica también con un cartel que retoma con

15 Examinaremos con cierto detalle este texto dramático para ejemplificar operaciones dramáticas de la práctica reescritural sastreana. Todas las citas de esta obra corresponden a la edición citada en Bibliografía.

16 *El circulito de tiza* se publicó por primera vez en *Obras completas*. Tomo I Teatro. Madrid: Aguilar. El prefacio, iniciado con una breve nota para su nueva edición de su *Historia de una muñeca abandonada*, prosigue con una «Nota sobre la escritura de este texto», en el que el dramaturgo menciona que ha tenido en cuenta la escenificación realizada por Strehler, ligándola con versos de *Historia de una muñeca abandonada*. Pero lo más sugestivo de este prólogo son tres citas que muestran el hipotexto de esta obra: la primera, de *El círculo de tiza* de Li Hsing Tao; la segunda, de *El círculo de tiza caucásico* de Bertolt Brecht y la última, de *La muñeca*, cuento del escritor inglés de relatos fantásticos Algernon Blackwood (1869-1951), que, consideramos, tiene una incidencia fundamental en la construcción de sentidos de la obra. Finalmente, el conciso relato «Juicio del Rey Salomón», extraído -como indica el autor- del *Antiguo Testamento* (1, R., 3, v. 16 a 28) fortalece y explicita el sentido de esta obra teatral para niños.

17 El extenso postfacio de *Muñeca 88* contiene tres poemas: «Versos para leer en el programa», «Continúa en forma de aleluyas» y «Un comentario». Prosigue con un minucioso ensayo «El teatro y los niños» de Sastre, fechado en Madrid, el 19 de marzo de 1970 y concluye con la ficha de estreno de *Historia de una muñeca abandonada* en el Teatro María Guerrero de Madrid por el Centro Dramático Nacional, el 10 de mayo de 1989, con la dirección de Xicu Maso.

modificaciones, el fallo del Juez Azdak que *cierra* la narración de El Cantor y simultáneamente anuncia *El círculo de tiza caucasiano* de Bertolt Brecht (Brecht, 1957: 78). De tal modo, las palabras del juez, se recuperan como lo indica la siguiente acotación:

(Al alzarse el telón, se ve uno corto con la siguiente leyenda:
 Las cosas pertenecen a quienes la mejoran:
 el niño, al corazón que lo ama para que crezca bien.
 El coche, al buen conductor
 que procura que no haya ningún accidente;
 el valle pertenece a quien lo trabaja
 para que nazcan de la tierra los mejores frutos.
 (El círculo de tiza caucasiano de Bertolt Brecht) (Sastre, 1993^a: 28).

Es admisible postular que entre los sentidos virtuales de primer verso está la autorreferencia a la reescritura de Sastre, mencionado por el Director como autor de las dos piezas.

Brecht, como anticipamos, había trasladado la fábula china del círculo de tiza al koljós de una aldea caucasiana destruida por la artillería nazi. Después de una ardua discusión entre representantes de varios koljoses para mejorar la producción del valle, se representa una obra de teatro relacionada con el tema de la disputa. Arkadi Cheidse, el Cantor «que sabe veintiún mil versos», anticipa que se escenificará una vieja leyenda que tiene su origen en China, pero advierte que

[...] nosotros la representaremos con modificaciones [...] Esperamos que encontraréis que la voz del viejo poeta también suena a la sombra de los tractores soviéticos. Tal vez sea erróneo mezclar distintos vinos pero la sabiduría vieja y la nueva se mezclan excelentemente”. (Brecht, *op. cit.*, 11, cursivas nuestras)

«Pleito de una muñeca abandonada» se inicia duplicando el gesto brechtiano de «apropriarse» de un texto antiguo, porque Sastre también entiende que *El círculo de tiza caucasiano* de Brecht puede reutilizarse para contar «otra» historia. Así, espeja la acción dramática de «El circulito chino», con sutiles variantes. Una vendedora de globos, dirigiéndose al público propone narrar «el cuento del circulito de tiza» (Sastre, 1993c: 28, cursiva nuestra).

La vieja fábula se actualiza en una historia infantil que protagonizan la globera y Paquita, la cocinerita que recoge y «cura» la muñeca abandonada por la niña rica¹⁸. Como dice Algernon Blackood, la muñeca, aún con los dientes rotos, los ojos arrancados, torturada, golpeada, mutilada «sobrevive a todos los desastres y afirma sus cualidades inmortales. Nada puede matarla. Una niña jugando con su muñeca encarna el objetivo fundamental de la naturaleza: la supervivencia de la especie»¹⁹.

Las simetrías estructurales entre las dos piezas, que son muy evidentes, muestran la identidad semántica de ambas. Después del veredicto de Julián el Trapero, vuelve la Vendedora, parafraseando el epigrama de Brecht:

Termina aquí la historia
 del círculo de yeso.
 El escritor Bertoldo
 dice que lo primero
 es cuidar de las cosas
 y mejorarlas. Pienso
 que tenía razón
 cuando decía eso. (*ibid.*: p. 53)

Por último, cerrando el macrotexto regresa el Director, promoviendo en el espectador su reflexión final, basada en la comprensión de la unidad de



18 Elisa Fernández Cambria objeta, en primer lugar, el didactismo evidente de la pieza, que contradice uno de los postulados del «Pequeñísimo organon para el teatro y los niños» en el que rechazaba tanto la moraleja explícita como la «moralina» púdicamente disuelta en un texto. Además, cuestiona la construcción maniquea de los personajes. Sastre al respecto dice que la pieza no trata de buenos ni malos sino de ricos y pobres. «Los niños que lo tienen todo no son malos; los niños que se mueren de hambre no son buenos por eso. Pero la lucha de clases sitúa cruelmente a unos en un lado y a otros en el opuesto». (Sastre, 1983: 15-16) Pocos años después, entrevistado por Francisco Caudet, reitera estos conceptos (Caudet, 1984: 91-92).

19 Sastre cita textualmente este fragmento de *La muñeca* en uno de los epígrafes de *Muñeca 88*.

sentido del doble espectáculo:

Seguro que vosotros, gente noble
ya sabéis al dedillo
si lo que habéis mirado en mi teatrillo
es un programa doble
o un programa sencillo.
Pensad lo que habéis visto
y comentadlo los unos con los otros.
¡Yo no insisto,
pero insistid vosotros! (ibíd.: p.54)

Muñeca 88 es la reescritura de *El circulito de tiza*, pieza que Sastre había escrito en 1962. Detrás de su aparente simpleza esta obra para niños es un intrincado laberinto en el que se entrelazan escrituras diversas: *El círculo de tiza* de Li Hsing Tao reescrito en *El círculo caucásico* de Brecht, que a su vez es «traducido» al italiano, conjuntamente con los versos de *Pleito de una muñeca abandonada*, por el director Strehler; finalmente, la retraducción de Brecht al castellano por Sastre mismo, quien a su vez la incorpora a *El circulito de tiza*. Si a todo ello le sumamos *La muñeca* de Blackwood y el bíblico juicio del rey Salomón, citados en respectivos epígrafes, la red escritural se hace aún más intrincada²⁰.

Por otro lado, es un texto de factura compleja porque ensambla las dos partes «autónomas» de *El Circulito de tiza* y conforma, ahora inequívocamente, un texto único, asumiendo el valor de una *reapropiación*²¹.

La Globera que, como Arkadi el cantor, es una consumada narradora de historias, contará alternadamente su historia y la de *El círculo de tiza caucásico* a unos niños que juegan en la calle: (Sastre, 1991^e: pp. 14-15). En los dos fragmentos citados la narradora-personaje señala la analogía entre *Pleito de una muñeca abandonada* y *Muñeca 88*.

Es evidente, pues, la mención autorreferencial a la segunda parte de *El circulito de tiza* y la sesgada indicación del dramaturgo sobre la denegación de la ilusión teatral: la globera pregunta a un maquinista si no tendrá por ahí un árbol y algún jardín de alguna otra función. Después que se fabrica virtualmente el lugar escénico, se sienta y dice: «Ah, qué bien se está aquí / en esta tarde clara. / El jardín de mi historia / titulada / Pleito de la muñeca / abandonada / era muy parecido».

En *Muñeca 88* se van ensamblando segmentos del relato/escenificación de *Pleito de una muñeca abandonada* sin ninguna alteración, o con sagaces modificaciones que alteran la significación del hipotexto. Así, en *Pleito...*, el breve paseo aéreo de la muñeca, con un globo atado en su mano, concluye en una abrupta caída, pero en *Muñeca 88*, desciende sobre el escenario en paracaídas (1991^e: 22).

El recurso «salvador» atempera el dramatismo de *Pleito*. También en la reescritura hay un notable incremento del efecto poético, que inclusive se filtra en una acotación. Cuando Lolita, la niña rica ve interrumpida su felicidad de llevarse la muñeca a su casa, la voz autoral señala con un refrán rimado: *Pero su gozo en un pozo*, porque inmediatamente entra gritando Lolita (II: 43).

Otro aspecto que debe notarse es el engarce paralelístico de las dos historias. De tal forma, el primer segmento de la historia de la muñeca concluye cuando los niños la acuestan delicadamente en un rincón y ellos, cansados, se adormecen. La acotación señala que los maquinistas se llevan el árbol, «mientras deslizan a escena un fabuloso portal, digamos, caucásico. Entran, en un ritmo lento y como onírico, el Narrador y los músicos vestidos a la oriental [...] Entran dos soldados, y el Gobernador y la Gobernadora con un niño que duerme en una cuna dorada» (ibíd.: 24) ».

Se advierte que la única indicación de que empieza *El círculo de tiza caucásico*, además del sueño de los niños, es la aparición del fabuloso portal. El relato/escenificación del abandono de Miguelito «olvidado» por su madre, la Gobernadora, hasta la huida de Gruscha con el niño, establece una perfecta simetría de situaciones con las de la muñeca abandonada. De tal coincidencia se infiere que los personajes de uno y otro texto desempeñan las mismas funciones actanciales: Globera/Gruscha, Gobernadora/ Lolita, Miguelito/muñeca. Inclusive, en una acotación se subraya la primera identidad al especificarse, implícitamente, que una misma actriz debe desempeñar los papeles de Gruscha y Globera: «entra a escena la Globera, vestida como Gruscha» (p. 26).

Los niños despiertan y la Globera los agrupa para recoger el hilo del relato de la muñeca y así finaliza el primer



²⁰ Los cuatro epígrafes de *Muñeca 88* citan, además del texto de Blackwood que acabamos de mencionar, *El círculo tiza* de Li Hsing Tao, *El círculo de tiza caucásico* de Brecht, el «Juicio de Salomón», del Libro Primero de *Los Reyes* (op. cit., p. 7-8).

²¹ Tomamos el término de la escritora Marguerite Duras quien, después de ver el filme *El amante* de Annaud, sobre su guión, basado en su novela homónima, decide reescribirla y la titula *El amante de la China del Norte*. En una entrevista, respecto a esta decisión, manifiesta: «[...] lo he retomado [...] recomencé todo. Como si fuera la primera vez [...] *El amante de la China del Norte* es una *reapropiación*». (Jean Michel Frodon y Danièle Heymann, 1991: 8, cursivas nuestras).

acto. En el segundo acto se repite el mismo procedimiento hasta que llegan los juicios. El trapero, contrariando su veredicto en *Pleito...*, se atiene a la ley del círculo de tiza y declara a Lolita como dueña legítima de la muñeca. A continuación, el dictamen de Azdak es entregar el niño a Gruscha «que en el cuidado ha sido la primera» (p. 61). La Globera ha concluido sus historias, pero insta a los niños a cambiar el final de la primera: llama a Paca y Lola esta vez, ella será la jueza y dará sentencia sin repetir la prueba del círculo, porque decide que la muñeca sea de quien la ha amado tanto.

De lo anterior se concluye que *Muñeca 88* se lee, por lo menos, sobre un triple *espejo de escrituras*: el lejano círculo de tiza chino, el círculo de tiza de Brecht y *El circulito de tiza* del propio Sastre. Lejos de ser sólo una variante «estilística», la pieza exhibe con virtuosismo el entramado de escrituras y, simultáneamente, con procedimientos metateatrales, su carácter autorreescritural²².

En el sector de las reescrituras intramodales *Lluvia de ángeles sobre París*, «contracomedia» camuflada de comedia anodina es el único exponente de reescritura genérica porque su hipotexto no es un conjunto textual específico sino el género de la *pièce bien faite*, lúdico «fraude» del dramaturgo para justificar su regreso al teatro pero también para confirmar su sostenido compromiso con la revolución social y con la escritura.

En el conjunto de las reescrituras intramodales con hipotextos específicos *Las guitarras de la vieja Izaskun* es una reescritura mimética que visibiliza notoriamente su hipotexto, *Los fusiles de la madre Carrar* de Brecht. *Demasiado tarde para Filoctetes* diseña una matriz formal de repetición que no cesa de reiterar en distintos niveles estructurales sus profundas diferencias con *Filoctetes* de Sófocles. Con *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* -que respondió al pedido de realizar una versión de *La Celestina* de Fernando de Rojas para su puesta escénica en el Teatro de Roma- Sastre dispuso hacer una Celestina diferente a la de Rojas, pero «no absolutamente otra cosa -otra obra- que *La Celestina* de Rojas. (No *absolutamente* otra cosa... *Relativamente* otra cosa» (Sastre, 1990:169). La oscilación terminológica del dramaturgo define cabalmente la compleja entidad reescritural de su Celestina. También compleja es la cadena reescritural de su *Guillermo Tell*: en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955) Sastre subvierte el mito telliano, pues el héroe helvético no puede superar la prueba de atravesar con su flecha la manzana colocada en la cabeza de su hijo, matándolo involuntariamente. Muchos años después transfocaliza el mito en *El hijo único de Guillermo Tell* (1980), cuyo hipotexto es su narración *Diario del hijo único de Guillermo Tell*.

La reescritura de mitos también es relevante en el conjunto de las reescrituras intermodales genéricas: *La cornada* recupera del mito griego de Saturno el motivo de la devoración de sus hijos para dramatizar la *antropofagia* engarzada en la corrida de toros, considerada por parte de la sociedad española la fiesta nacional por antonomasia. Con una exasperada estética grotesca *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel* reúne el mito de la serrana bravía y salteadora textualizado en la poesía tradicional y el teatro barroco, la leyenda vasca de Mateo Txistu, el cura cazador que se extravió en el monte Jaizkibel y un sincretismo de mitos clásicos acerca de mujeres malditas: Echidna, Medusa, Lamia, Hidra, Quimera, Esfinge, Arpías y Medea.

En las reescrituras intermodales con hipotextos individualizados el interés se concentra en el proceso de transcodificación que significa la reescritura dramática de hipotextos no dramáticos, entre los cuales se encuentra el ensayo de Thomas de Quincey (1986) sobre los últimos dieciséis días de vida del filósofo Kant «cruzado» con el ominoso relato *El hombre de arena* de E.T. A. Hoffman (1978).

Las reescrituras mixtas ofrecen una gran variedad constructiva: fusión de hipotextos dramáticos y no dramáticos como sucede en *Los hombres y sus sombras*, pentafábula que reescribe la tragedias *Antígona* de Sófocles, *Romeo y Julieta* de Shakespeare, *Terrores y miserias del III Reich* de Brecht y 1984, la novela de Orwell. En otros casos Sastre reúne hipotextos individualizados y genéricos, como sucede en *Teoría de las catástrofes*, donde sigue en principio el guion de La Fura dels Baus, grupo teatral «de fricción», pero le da forma de auto sacramental. Otras reescrituras mixtas son intersemióticas, como *El asesinato de la luna llena*, que aglutina el mito licántropo en la literatura y en el cine, el relato policial y la novela de Stevenson *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*.

Además de esta lectura panorámica por sectores de la cartografía se puede realizar, entre otros posibles, un trayecto de lectura «diagonal» exponiendo el movimiento dialéctico oscilante entre tragedias complejas de clásicos y dramas en los territorios «sub» (subestimados), como los denomina Sastre.

Las reescrituras de clásicos desempeñan en el incesante relevo de la memoria cultural entre olvido y recordación un papel primordial: muestran, como manifiesta Iuri Lotman (1994) el sentido que adquiere para una comunidad la conservación de lo pretérito como algo que *está*, no que *fue*. En *El viaje infinito de Sancho Panza* es muy complejo el proceso de transfocalización del *Quijote*, en tanto el protagonista y narrador es un Sancho internado en un manicomio por su intento de suicidio tras la muerte de don Quijote. Sancho cuenta, según él, la «verdadera» historia de Don Quijote porque se autoasigna la misión de reavivar la vigilia contra la amnesia y la desmemoria. Como portavoz del dramaturgo expresa que la novela debe ser contada una y otra vez en una ilimitada travesía escritural puesto que es imperioso leerla/ reescribirla como ejercicio de una libertad que se subleva, según sus palabras contra «quienes

22 Iñaki Azcárate en “Teatro para niños de Alfonso Sastre” manifiesta un criterio contrapuesto al que sustenta nuestro trabajo crítico, al mencionar que la escritura de *Muñeca 88* supuso algunas modificaciones de estilo, por lo cual “esta versión no supone una modificación estructural y temática fundamentales” (1999: 84, énfasis nuestro)

atacan para que se nos olviden los mensajes», eufemismo que designa la desmemoria de una colectividad.

Tragedia fantástica de la gitana Celestina y *Aola no es de leil* pueden considerarse como los extremos más visibles del largo, fecundo y turbulento proceso de la historia de España que se inicia en el siglo XVI y se cierra a finales del siglo XIX, específicamente en 1898. La lectura difractada de la Celestina sastreana muestra de qué manera su exasperada «segunda parte» de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* de Fernando de Rojas produce la inversión y la subversión de su hipotexto especialmente en el plano de los personajes y en su matriz genérica e interdiscursiva.

Ahola no es de leil -título que transcribe la pronunciación del fonema /r/ de un chino hispanoparlante- establece una analogía entre el cierre del ciclo colonial, tras la derrota en Cuba y el final de un franquismo agonizante. Sastre escribió esta especie de sainete mientras estaba preso en la cárcel de Carabanchel en 1975, recuperando a los pícaros Rinconete y Cortadillo en Cuba, casi treientos años después de sus peripecias en la celebrada novela ejemplar cervantina.

Además de la transparente relación que se establece entre el título de la pieza y la situación personal del dramaturgo, también se observa una semejanza entre la expatriación de Rincón y Cortado y su «expulsión» del teatro español. La lengua argótica de estos pícaros, víctimas arrojadas a la intemperie social (Balestrino: 2007) se convierte en acto de resistencia cultural ante la política imperialista de su patria. Sastre, con tanta ironía y lucidez como la de su entrañable y honda relación con la escritura de Cervantes, incita al lector a entrar en el juego imaginante de la reescritura, aceptándola como un *suplemento* de la novela ejemplar cervantina. Finalmente, muy alejado del ámbito de los clásicos existe un conjunto de reescrituras que se emplazan en el territorio de lo siniestro, que examinaremos más adelante.

La reescritura sastreana examinada en conjunto convoca un multitudinario cuerpo textual, revelador de toda una vida de vocación lectora- que va desde la Biblia y los textos canonizados en la historia de la cultura occidental, hasta aquellos que conforman los territorios menos prestigiosos y aún marginales de la narrativa y el teatro europeos. La cartografía visibiliza las dos partes del proceso reescritural. Entre los hipotextos individualizados, la presencia de Brecht es muy visible: *El círculo de tiza caucasiano*, notable hipotexto de la también celebrada pieza sastreana para niños, *El circulito de tiza*, *Los fusiles de la madre Carrar* y *Terror y miserias del Tercer Reich*.

Las reescrituras también congregan personajes trágicos del clasicismo ateniense (*Antígona*, *Filoctetes* y la trilogía *La Orestíada*) y textos clásicos de dramaturgia española: la imperecedera *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Fernando de Rojas, *Numancia* de Miguel de Cervantes, *Fuenteovejuna* y *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma* de Lope de Vega, *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara, el auto sacramental *El gran teatro del mundo* de Calderón. Sastre, un asiduo lector del *Quijote* de Cervantes, basándose en Franz Kafka transfocaliza la historia de la célebre novela y convierte a Sancho internado en el manicomio de Ciudad Real tras la muerte de su amo, en el narrador de sucesos que vivió con su alicaído amo. Es que los clásicos, en el incesante relevo de la memoria cultural entre olvido y recordación muestran de manera ejemplar el sentido que adquiere para una comunidad la conservación de lo pretérito como algo que *está*, no que *fue*. (Lotman, 1994: 225). Por ello se definen por su maleabilidad, por su capacidad para ser constantemente reactivados. (Pavis, 1988: 32) Esta *reactivación* es la que ejerce Sastre en los textos citados como también en *Romeo y Julieta* de Shakespeare, los *Anfitrión* -el de Plauto y el de Molière- y *Guillermo Tell* de Schiller.

El dramaturgo también muestra su capacidad para incursionar en otros ámbitos discursivos. En *La sangre de Dios* se interna en el discurso filosófico. Ruggeri manifiesta que este drama es una evocación del relato del sacrificio de Abraham quien, por mandato divino debe matar a su hijo Isaac (Ruggeri, 1975:111). No obstante dicho episodio se encuentra cribado por las hondas lecturas que hizo Kierkegaard en *Temor y temblor* (1979), como el propio Sastre lo reconoce en la dedicatoria que abre aquel texto: «Este drama es un homenaje del autor a Sören Kierkegaard. Leyendo su *Temor y temblor* tuve la idea de escribirlo»²³. En *Los últimos días de Emmanuel Kant* contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann también utiliza un hipotexto heterodoxo: el ensayo *Los últimos días de Emmanuel Kant* de Thomas de Quincey (1986) y el relato fantástico *El hombre de arena* de Hoffmann.

Las constelaciones textuales que conforman los hipotextos genéricos quizá son menos visibles que los hipotextos individuales: además de variados mitos clásicos y modernos se reconocen diversos géneros: el auto sacramental, el melodrama, la comedia, la narrativa policial, de terror y el fantástico. Dentro de cada una de estas denominaciones hay textos paradigmáticos como *El gran teatro del mundo* de Calderón, *Drácula*, de Bram Stoker, *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley, *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, *El hombre de arena* de Hoffmann y la película *The wolf man* (1941), de George Wagner, citados en acotaciones, en el diálogo de los personajes o en minuciosos paratextos.

Examinando los textos en sí mismos se aprecia que aparecen todas las posibilidades que mostramos en la tipología de la reescritura dramática contemporánea: reescrituras intramodales, intermodales y mixtas. Las intramodales, como dijimos, reconocen hipotextos dramáticos, aunque cabe diferenciar entre un hipotexto conformado por textos identificables, como *Los dioses y los cuernos*, que reescribe el *Anfitrión* de Plauto y el *Anfitrión* de Molière de

²³ Estas palabras figuran como epígrafe en las dos primeras ediciones de *La sangre de Dios* (respectivamente, 1956: 5 y 1967: 480). En la tercera edición, aparecen mencionadas dentro de una “Noticia” (Sastre, 1996^b: 13).

aquellas cuyo hipotexto es una clase o género, cuyo único exponente es *Lluvia de ángeles sobre París*²⁴.

Establecemos esta misma distinción en las reescrituras intermodales, con hipotextos no dramáticos. Las intermodales genéricas, sea que reescriban mitos o géneros presentan un hipotexto difuso. Entre las reescrituras de mitos *Jenofa Juncal* es un caso especial porque aúna el mito de la serrana bravía y salteadora -textualizado en la poesía tradicional y en los respectivos dramas de Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera* -, la leyenda de Mateo Txistu, el cura cazador en el monte Jaizkibel y un sincretismo mitológico de mujeres malditas: Echidna, Medusa, Lamia, Hidra, Quimera, Esfinge, Arpías, Medea. Asimismo la trilogía *Los crímenes extraños* es un pastiche del género policial²⁵ cruzado en cada texto individual con otras clases novelescas, aunque *El asesinato de la luna llena*, como después mostraremos, responde al canon de la reescritura mixta.

En las reescrituras intermodales individualizables, más allá de notar la diversidad de la escritura generadora hay que observar la travesía textual que representa el desplazamiento de una forma discursiva -poética, narrativa no ficcional o narrativa ficcional- a la forma discursiva dramática. En otros términos el interés se concentra en el proceso de transcodificación que significa la reescritura dramática de textos no dramáticos. Dentro de este conjunto, *Revelaciones inesperadas sobre Moisés* constituye un caso notable²⁶. El procedimiento de incrustación de fragmentos de una gran diversidad de textos bíblicos -algunos sin ninguna modificación y otros, levemente alterados, extraídos de *Éxodo*, *Génesis*, *Pentateuco*, *Deuteronomio*, *Levítico* y *Números*, se asemeja al trabajo de taracea de un orfebre²⁷.

Para finalizar esta lectura extendida, nos detenemos en las reescrituras mixtas, que integran hipotextos dramáticos y no dramáticos, como así también textos individuales con genéricos. En la «pentafábula» *Los hombres y sus sombras* -conformada por «Eskorial», «Romeo y Julieta», «Un hombre nuevo», «Antígona 84» y «El fantástico doctor Jenseits der Berge»- si bien predominan los hipotextos dramáticos -*Antígona* de Sófocles, *Romeo y Julieta* de Shakespeare, *Terrores y miserias del III Reich* de Brecht- también figura la novela *1984* de George Orwell.

*Teoría de las catástrofes*²⁸ es otro caso de reescritura mixta; en principio reconoce como hipotexto el guion del espectáculo M.T.M. que la Fura dels Baus envió a Sastre para que escribiera el texto dialógico. La estructura del guión consta de cinco partes: un prólogo, tres actos o juegos -el del poder político, religioso y económico- cada uno de ellos seguidos de nexos-cataclismos que funcionan como transición traumática (1995f: 73) entre los juegos y, finalmente, el epílogo. El poder político utiliza la fuerza y la palabra para manipular la información y construir el tótem. El poder religioso, mediante el fanatismo y el manejo de los símbolos-jeroglíficos consigue construir la pirámide-altar como glorificación de su fuerza. El poder económico explota la envidia, el deseo del prójimo y la burocracia para construir la pirámide-altar que exalta su fuerza (ibíd.: pp. 74-75).

El texto del dramaturgo concibe la historia de la humanidad como una serie de hecatombes, siguiendo la propuesta de la Fura acerca de los tres poderes, dándole forma de auto sacramental. De este género toma la utilización de personajes alegóricos (el Rey, el Poeta, la Mujer, las Gemelas, el Científico, el Artista...); el simbolismo visual (las figuras desnudas, la estatua apolínea que preside todo el espectáculo y que, a medida que éste avanza, se va hundiendo en la tierra); el paraguas (que se convierte, según los momentos, en espada o puñal, cruz, falo, puntero de maestro) y el anacronismo (la acción adquiere una dimensión intemporal donde convergen distintos tiempos). Pero lo que deliberadamente sustrae del auto sacramental es su rasgo más importante: la glorificación de la eucaristía. No obstante, pese a que en «Claves de mi aportación» el dramaturgo afirma que prescinde del tema de Dios (Sastre, 1995: 81) el texto está plagado de referencias que invierten el ritual y dogmas de la fe católica (poema sobre el pecado original, misa, procesión, sermón...), salvo cuando el cadáver de la Mujer es colocado a los pies de un gran cristo crucificado, de cuya herida del costado, mana abundante sangre. *Teoría de las catástrofes* es un anti-auto sacramental porque muestra un mundo sin Dios y un hombre destruido por las diversas caras del poder omnímodo y en la soledad más absoluta. Pero mientras un altavoz proclama: «Cabalgamos sobre los Cuatro Jinetes del Apocalipsis. El hombre no es una gran hazaña. El hombre es un ser imposible» (ibíd.: p.113), un grupo comando desentierra la estatua «que sonríe con una sonrisa misteriosa que se refleja en las pantallas y es perceptible por los espectadores» (ibíd.: p. 112).

Otras reescrituras mixtas de carácter intersemiótico presentan una entidad de gran complejidad. Así, el hipotexto de *El asesinato de la luna llena* une el relato policial y el mito del hombre lobo en la literatura, con la novela *El extraño caso del doctor Jeckyll y el señor Hyde* de Stevenson y el mito licántropo en el cine.

24 Algunas de las reescrituras intramodales han merecido sugerentes estudios: para las relaciones de *Crónicas romanas* y la tragedia cervantina *Numancia*, remitimos a Ruggeri (1990, especialmente 194-197). Paulino (1999: 181-188) y Ascunce (1999: 202-211) respectivamente realizan complementarias interpretaciones acerca de *Demasiado tarde para Filoctetes*; Virtudes Serrano (1996: 63-68) examina *Teoría de las catástrofes*, centrándose especialmente en su potencialidad escénica, rescatándola del olvido de críticos.

25 Acerca de este macrotexto ver Virtudes Serrano y Mariano de Paco (1999: 111-126). *Jenofa Juncal* ha generado un importante corpus crítico: entre otras lecturas críticas ver Pennington (1999: 285-291), Abuín González (1997: 208-209) y Harper (1997:142-154).

26 Ver José Ángel Ascunce (1999: 211-222), centrada en la dimensión ideológica del texto.

27 El dramaturgo devela puntualmente la base textual de su tragicomedia; inclusive para su puesta escénica también recomienda la lectura de los textos bíblicos citados (Sastre, 1991f: 38).

28 Sastre menciona que la teoría de las catástrofes se debe al matemático francés René Thom para explicar los cambios cualitativos de la humanidad mediante un lenguaje matemático, que empezó a circular en los discursos académicos alrededor de la fecha de escritura de su pieza.

2. EL HILO DE ARIADNA: REFLEXIONES TEÓRICAS

Sastre siempre ha necesitado reflexionar sobre las coordenadas de su escritura. Como hemos dicho, su actitud especulativa recorre extensamente sus trabajos y sus días, por lo cual práctica ficcional y práctica teórica conforman un par indisoluble.

No pocas veces se excusa con gran vehemencia por exponer sus teorizaciones, talante que comporta una especie de marca registrada de su discurso reflexivo. Esta disposición especulativa, que se ha manifestado desde su temprana juventud, se fue acentuando con el paso de los años hasta adquirir notoria relevancia.

En el prólogo de *Drama y sociedad* era plenamente consciente de que su actividad teórico-crítica constituía, por lo menos en su país, una rareza: [...] «Se es crítico o se es autor. [...] Pues bien yo escribo este libro, entre otras razones, porque los críticos no lo escriben.» (Sastre, 1994c, pp. 12-13). Ahora bien, del vasto *corpus* teórico-crítico que prolifera en diálogos y acotaciones de textos dramáticos, en los paratextos publicados conjuntamente con aquellos y en algunos estudios teóricos, nos interesan los metatextos referidos a la reescritura. Si bien hemos mencionado la interacción entre el discurso ficcional y el metatextual, ahora haremos una lectura diacrónica de los jalones que construyen la reflexión teórica del dramaturgo acerca de su práctica de la reescritura, para hacer visible su creciente autoconciencia acerca de la identidad de aquella. Puede decirse entonces que su especulación teórica, sucedánea del relato mítico referido al hilo que Ariadna dio a Teseo, para que éste pudiera salir del laberinto-, va *dibujando* la teoría del dramaturgo sobre su actividad reescritural.

En este ensayo de 1956 Sastre abordaba la problemática de la adaptación de la tragedia clásica. Entonces argumentaba que si las grandes tragedias fueran absolutamente incorruptibles, los espectadores actuales no necesitarían que les modificaran la *Orestíada*. Sin embargo, una recepción contemporánea de la trilogía, tal como la veían y la escuchaban los espectadores de la antigua Grecia, encontraría escollos, zonas muertas, fragmentos que suenan a pura retórica. (Sastre, 1994c, p.39).

El ejemplo anterior muestra que tenía muy vívida su reescritura *El pan de todos*. Pero seguidamente sostiene que el procedimiento de la adaptación también es necesario para la tragedia moderna porque, así como desaparecieron los supuestos religiosos que sirvieron de base a la tragedia antigua, también desaparecerán los supuestos sociales por los que *Muerte de un viajante* de Miller o los dramas de Ibsen son dolorosamente inteligibles para nosotros. Para el joven Sastre la práctica de la adaptación garantizaba la permanencia de los textos dramáticos a lo largo de la historia, al tiempo que reaseguraba la perennidad de los mitos griegos resignificados, pero también destacaba la importancia de los mitos del teatro clásico español que denunciaban situaciones sociales injustas para la conformación del teatro revolucionario contemporáneo:

[...] está claro que las raíces de este modo de entender el teatro hay que hallarlas desde el punto de vista de una historia del teatro, en los mitos dramáticos de la escena clásica española. No cabe duda que los mitos de *Fuenteovejuna*, *El villano en su rincón*, *El labrador más honrado* García del Castañar y *El alcalde de Zalamea*, han sido fecundos. Los dramaturgos españoles del Siglo de Oro trajeron las gallinas del teatro moderno, abriendo horizontes que los dramaturgos de hoy están recogiendo. El mito de Fuenteovejuna ha sido repetidamente aprovechado y recreado, utilizado y proyectado [...] con intención política (*ibíd.*, p. 154).

2.1 Jalones de la reflexión teórica de Alfonso Sastre sobre su práctica reescritural

En *Crítica de la imaginación* (1993), cuya primera edición es de 1978, Sastre postula una teoría de la capacidad de «inventar» una historia (p. 31, comillas del autor), examinando las posibilidades de lo que denomina, las «ocurrencias imaginantes» de los escritores, ejemplificando con numerosos textos, entre los que están sus propias reescrituras. Aquí se observa el ahondamiento de las reflexiones que iniciara en *Drama y sociedad*, acerca de la reescritura de mitos, que lo lleva a determinar con precisión la práctica de la reescritura. Entre las posibilidades de la ocurrencia imaginante, se detiene en aquella que se concretiza cuando el escritor parte de lo habido, apropiándose de fábulas históricas o míticas «completas», apoyando su argumentación en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega y *Edipo rey* de Sófocles. En el caso de un mito preexistente, las ocurrencias son infinitas, aún cuando se trate de una traslación de lenguaje y nada más (p. 463). Así, puede romperse el mito en cuestión, en un doble proceso de desmitificación-remitificación. A partir de planteos tales como «¿Y si Orestes no matara a Clitemnestra?», «¿Y si Tell matara a su hijo?» propone «cortar el corazón del mito» (463). Sastre ejemplifica esta situación con sus dramas *El hijo único de Guillermo Tell* y *La sangre de Dios*. Respecto del segundo, manifiesta que su infracción al relato del mito bíblico es la no aparición del ángel que evita la muerte de Isaac por Abraham, uno de los dos desenlaces posibles del drama (p.464)²⁹.

Sastre denomina reescribir al proceso de «romper» y resignificar mitos, por medio del cual adquieren una entidad diferente a las que tenían inicialmente: [...] «en el curso de un trabajo se produce la ocurrencia rompedora y la

²⁹ Para una lectura del doble final, en relación con la experimentación sastreana del tiempo/espacio de la ficción, ver Paulino, en José Ángel Asunce (ed.), *op. cit.*: pp. 177-178.

remitificacióm acaba entonces por tener un carácter más fuerte que el que tenía en sus orígenes: ‘voy a reescribir Edipo’ [...] (464, comillas del autor). No obstante, hay que advertir que en metatextos posteriores emplea este término en contadas ocasiones.

Otra ocurrencia, enlazada con la práctica de la reescritura, se produce cuando el dramaturgo retoma un personaje inventado, como el Trotsky de Peter Weiss³⁰, o el avaro de Molière. En esta ocasión, vuelve a aclarar sus reflexiones con su propio trabajo: «Ahora he aceptado provisionalmente el encargo de hacer una Celestina: *La Celestina* es una obra apasionante pero yo no haré la mía si no se me ocurre *algo fuerte*: hasta ahora sólo he tenido situaciones ocurrenciales menores» (471, cursivas y comillas del autor).

Fuera del campo mítico, los planteos se refieren a reescrituras de textos individuales y la ejemplificación se dirige a mostrar su proyecto de reescritura, expresando con nitidez el sentido de pertenencia de su futuro drama. En lo que concierne al campo nocional que sustenta el constructo reescritura su identificación no requiere gran esfuerzo porque Sastre lo enuncia abiertamente aunque, como él mismo previene, lejos de los tecnicismos del discurso académico: «no soy técnicamente un filósofo ni trabajo como un investigador propiamente científico sino como un practicante teóricamente movilizad, eso sí, de la literatura y el teatro» (18), aunque por cierto, su irónica autodefinición de artista «enciclopédicamente ignorante» (25, comillas del autor), queda desmentida a lo largo del presente trabajo. Entre sus conceptualizaciones más relevantes, destacamos:

a) su rechazo a la concepción de la literatura como «*creación*»:

«Quizá sea el momento de decir que muchas veces no se trabaja sobre *un blanco* o *grado cero* mitológico, es decir que no se pone el poeta en la situación en que está todo por hacer, [...] en que *no hay nada* previo; lo cual naturalmente, nunca, hasta cuando menos hay, es cierto; de manera que el proceso de ‘creación’ se presenta no ya a una mirada científica, sino a una simple observación de lo obvio, como una petulante bobada. No habrá un mito previo pero hay en la memoria del poeta todo lo demás, inclusive mitos que ahora no recuerda». (463, Cursivas y comillas del autor).

b) Su convicción de que los textos artísticos se conforman a partir de un complejo entramado discursivo y textual, con el cual los primeros entran en relación. Si bien Sastre nunca utiliza la palabra intertextualidad, la menciona en un sentido amplio, como son los ‘depósitos’, tal vez de citas y/o de fragmentos anónimos, ilocalizables, como así también en un sentido restringido y preciso: recuperar/reescribir una fábula que se ofrece ‘completa’ (p. 241).

c) La definición de su propia escritura desde la ideología del materialismo histórico. Así, siempre nombra su práctica -imaginante y teórica- como un trabajo o una ‘producción’. En el mismo sentido, la opción del entrecomillado para términos como «artista», «autores ‘grandes’ y ‘menores’», sistemas literarios centrales y periféricos y la categórica afirmación de que su tratado no es una Estética en el sentido tradicional del término -en tanto su tema no es la *belleza*, sino producción por medio del trabajo artístico-narrativo [...] de praxis *epodramática*” (21) -, se sostienen en la consideración de la literatura como práctica social.

Crítica de la imaginación, metamorfoseada en una cantera inagotable de escritura, destaca implícitamente, de principio a fin la indisoluble unidad del par lectura/ (re)escritura. Así, aparecen citados la mayoría de los hipotextos de las reescrituras que había producido hasta 1978, pero también n numerosos títulos de textos que años después pasarán a engrosar su patrimonio hipotextual. Al respecto interesa subrayar su predilección por ciertas zonas fronterizas de la escritura, sea para homenajearla -como ocurre con Edgar Allan Poe, Mary Shelley, Bram Stoker y Oscar Wilde- o para subvertir géneros como el folletín:

[...] ha de dedicarse una gran atención a 1) esta literatura menor de los grandes autores [...]; 2) algunas obras fronterizas excepcionales como el Frankenstein de Mary Shelley o el Drácula de Bram Stoker” -que me resisto con mucha fuerza a poner entre la literatura menor y con más razón aún a situar en un plano subliterario [...]r); 3) la producción de ciertos grandes autores de lo extraño (como Poe); 4) la obra de muchos autores «medios» (de Sheridan de Fauna... Jules Verne [...] digestión -muchas veces mala- del romanticismo por un realismo cientifista; 5) ciertos «excesos» de la literatura decididamente «menor» como la folletinesca al estilo del Monje de Lewis; la producción del «arte por el arte» (p. ej., Gautier o Wilde). (pp. 336-337, comillas del autor).

También integran los suburbios de la literatura ciertos géneros: «la literatura de viajes y aventuras, la literatura fantástica con sus especialidades como el terror y hasta con subespecialidades: [...] el cuento de espectros o fantasmas, las historias de aparecidos [...] (p.333). Casi veinte años después de referirse a estos géneros *sub* recordemos que escribe la trilogía *Los crímenes extraños* cuyos respectivos subtítulos de las piezas que la integran responden al territorio del drama policial.

Es evidente, pues, la homología que existe entre su preferencia por los textos situados en los márgenes de la literatura consagrada y su perseverancia en el ejercicio de la reescritura, práctica que se aleja de los cánones de la escritura tradicional al subvertir las nociones de autoría, originalidad y centralidad de un sistema teatral específico.

30 Aquí Sastre recuerda su versión de *Trotsky en el exilio*, de Peter Weiss que había realizado con Pablo Sorozábal en 1970.

2.2 Lumpen, marginación y jerigonça, emblema de la reescritura

En *Lumpen, marginación y jerigonça* (*Tratado de lumpen, marginación y jerigonça o insólito viaje a algunos mundos adyacentes. Papeles escritos por el bachiller Alfonso Sastre, natural de Madrid*, (1980) había hecho hincapié en la dificultad de establecer la genericidad del mencionado texto: «Este libro no es una novela, ni tampoco un ensayo, ni tampoco ese fu ni fa de la nivola que decía Unamuno (185)³¹». Las advertencias del autor fueron premonitorias. Michele Pallottini en la introducción de su estudio *La saggistica di Alfonso Sastre* (1983) menciona que *Drama y sociedad*, *Anatomía del realismo*, *La revolución y la crítica de la cultura* y *Crítica de la imaginación* son los cuatro ensayos que constituyen el objeto de su investigación, excluyendo a *Lumpen*, «*baratija de papeles*, [...], y un experimento original pero no un texto de teoría sistemática», (Pallotini, *op. cit.*: pp. 12-13)³²

Para Nancy Vogeley (1993: 74) *Lumpen* es una novela picaresca actualizada al considerar que Sastre se apropia de los principios constructivos del *Lazarillo de Tormes*, iniciador de dicho género, para presentar el punto de vista de un escritor por entonces marginado en su país, que simultáneamente había alcanzado reconocimiento internacional. Pero también advierte que tras el tono profundamente irónico y jocoso de la narración autobiográfica, se establecen al mismo tiempo marcadas diferencias con ese paradigma genérico al producirse una identificación entre el escritor empírico, el narrador/escritor, que se ficcionaliza como Alfonso Sastre y el sujeto de lo enunciado. Más aún, subraya el carácter metafictional, autorreflexivo de *Lumpen* (1993:78), por lo cual indirectamente determina el reconocimiento de la *teoría* implícita en el texto, aunque no avanza más allá de lo antedicho³³.

Si bien exteriormente *Lumpen* adopta el diseño de una narración ficcional, específicamente picaresca, consideramos que en su mayor parte tiene un carácter ensayístico. No debe olvidarse que en el capítulo XIII el Autor -abandonado a su suerte por la institución que se debía hacer cargo de la edición de su Memoria- decide cambiar abruptamente el estilo burlonamente melifluido que había adoptado hasta entonces; en la «Nota de Alfonso Sastre en su Manuscrito» expresa su malestar manifestando que el compromiso adquirido le ayudaba a escribir el libro y además del problema del estilo, que había resuelto con eso de dirigirse ceremoniosamente al «ilustre memo» que le había encargado el trabajo, por lo cual decide proseguir con un estilo impersonal (p. 94).

Lumpen es un texto experimental que da una vuelta de tuerca a la reflexión teórica sistematizada que venía desplegando su autor. Manipulando rasgos propios de la picaresca -además de referirse a la marginación y recoger lenguas marginales, colonizadas, (p. 106), o *calientes* (p. 104), en un heteróclito cajón de sastre-, su propósito también es explorar el proceso de producción y el sentido de su (re)escritura.

Sastre transcribe, en el primero de los epígrafes que ofician de obertura a su obra variados significados que adquiere la palabra lumpen en diversos contextos culturales: trapo, andrajo, guñapo, harapo, arrapo, arrapiezo, estraza, gualdrapa, calandrajo, (amér.), alaco, chilpe, huila, carlanga [...] (p. 11C). El «cajón de sastre» -que no es otra cosa que la memoria del Autor/Sastre- metaforiza los retazos de textos leídos/escritos por él mismo, mediante una tarea de ropavejero o de busquero, causante de que su Tratado, «en algunas de sus muchas junturas aparezca remendado y un tanto recompuesto» (18)³⁴.

El continuo vaivén entre el sentido literal y el sentido figurado de la palabra trapo como representación de su propia escritura, se lee en diversos segmentos del texto. Al inicio de su memoria el Autor puntualiza que deja los paños como las servilletas quedándose con los trapos más viejos y rotos, por lo cual les dedicará su atención, como así también a la chatarra y a otros muchos *residuos sólidos*. Es que, como dice el Autor, el trapo ayuda a hablar de otras cosas (p. 20). Así, el gancho del traperero le sirve para escarbar metafóricamente en la gran escritura de la marginación, pero también en la escritura de Camus, Beckett y tantos otros escritores consagrados, para regresar y optar por su propia escritura desterritorializada: «yo me quedo a los efectos de esta Memoria, acá de estas profundidades y hasta un tanto feliz entre mis trapos, desterritorializado, en verdad, por emplear la expresión de estos más recientes pontífices *malgré eux*, Deleuze y Guattari» (pp.45-46). Más adelante, al establecer el ámbito «adyacente» de la marginación, establece simultáneamente la marca fundante de la reescritura: «Nuestra exploración es, digámoslo así, hacia un mundo invisible o, por lo menos, muy difícilmente visible: el envés del haz, el revés de la trama, los renglones torcidos de la escritura derecha del buen Dios. Miramos el tapiz por detrás» (p. 56).

Así como la imagen del trapo desliza el sentido hacia la propia escritura, el espacio del basurero o vertedero y el

31 Todas las citas del texto corresponden a la edición citada en Bibliografía.

32 También Mariano de Paco (1990: 59) pareciera compartir estos criterios, porque en su mención bibliográfica del *opus* sastreano incluye a *Lumpen* en el corpus narrativo del autor. Pero en el número 38 de *Cuadernos El Público* (*op. cit.*: 81) y en la publicación de la conferencia de Alfonso Sastre *El porvenir del drama*, (*op. cit.*: 17), respectivamente se lo ubica adecuadamente en el apartado «obras teóricas» de la bibliografía sastreana.

33 Para comprobar la profunda y sostenida autorreflexividad del texto basta repasar los títulos de algunos capítulos, en los cuales se evidencia la continua y plena autoconciencia de esta supuesta novela. También el Autor menciona algunas de sus obras: *Las noches lúgubres*, y *La taberna fantástica* (p.57), el poema *Monsieur Verdoux* (p. 64), *Ahola no es de leil* (p. 318) y sus versiones de *Mulato*, *Woyzeck* y *Medea* (p.70).

34 Remitimos al capítulo XXIX, «Retazos y arrapiezos: otro cajón de sastre» (pp.177-184), donde es notoria la homología entre trapo/retazo/arrapiezo/escritura.

rescate de «lo inservible» arrojado por la sociedad es homólogo a la escritura recuperada por el escritor/trapero: «el trapo y el grado más inferior de lo inservible, [...] su recuperación en los distintos oficios de la busca [...] me ha fascinado siempre, desde mi lejana infancia. Traperías y vertederos fueron, desde mi temprana edad, objeto de mi casi alucinada atención» (p. 19). Y un poco antes, refiriéndose a su trabajo de escritura, había dicho: «Tarea un tanto de ropavejero o de busquero -‘buscar’, ‘escoger’, he aquí la norma- ha sido la de este Sastre de apellido[...]» (p.18), cuando *escarba* y recupera textos de escritores que se han ocupado de «los oficiantes de la busca» (71): Bram Stoker, Máximo Gorki, Baudelaire, Baroja, Galdós, Blasco Ibáñez, Jack London (pp.71-78).

El Autor/Sastre, al comienzo del capítulo XXXIX dice: « Hay palabras, [...], que me hacen soñar. En principio se queda uno absorto ante ellas como ante un arcano insondable» (177). En otros términos expresa implícitamente que su (re)escritura de ficción no se manifiesta *con* lenguaje, sino que *es* lenguaje y, además sustento de la memoria cultural:

[...] la verdad es que me sobran papeles por todas partes. [...] De parecerme poco notables los hubiera arrojado al cubo de la basura o los hubiera vendido en la trapería por una peseta. Pero no es así [...] quiero salvarlos del olvido, aunque algunos de ellos se salvarían por sí solos, sin esta ayuda mía en su salto a la inmortalidad. (p.187)

Las constataciones precedentes confirman que *Lumpen, marginación y jerigonça* es el metatexto emblemático de la reescritura de Alfonso Sastre.

2.3 Paratextos y metatextos

El último teatro sastreano presenta un profuso paratexto que, en algunos casos, haciendo honor al sentido literal del término, rodea totalmente a los textos dramáticos. Por citar una ocurrencia extrema -no perteneciente a su cuerpo de reescrituras- el que antecede a ¿Dónde estás, *Ulalume* dónde estás? Empieza con una «versión libre *ma non troppo*» de la traducción del poema *Ulalume* de Poe realizada por Arturo Sánchez en 1978; después, siguen tres epígrafes; los dos primeros, del relato «William Wilson» de Poe, según se indica, traducido por Julio Cortázar y el último, de «Les Paradis Artificiels» de Baudelaire, en francés (1990^d: 5-10). Finalizado el drama aparece un copioso postfacio: su «Cuaderno de escritura» fechado el 12 de septiembre de 1989, al que siguen varias notas: una fechada el 19 de abril de 1990 para anunciar la escritura de la obra, a la que siguen: «Nota a la dirección de esta obra», «Notas de escritura», «Documento a tener en cuenta, quizá », «Apostilla posterior a la nota anterior», «Cómo fue la muerte de Poe en realidad», un «Apéndice» donde declara su admiración por el poeta, mencionando un poema-homenaje suyo titulado *El cuervo*, versión muy libre y en miniatura escrito en Ceuta el 16 de agosto de 1960, que seguidamente transcribe. A continuación en «Aún una breve nota: ¿Me quedé por debajo de los temas?» anticipa su despedida del teatro y, finalmente en «Hasta luego» decide clausurar su escritura como manifiesta, por cansancio.

Tampoco puede pasar desapercibido que en las más recientes ediciones de sus dramas publicados hasta 1967, casi siempre coexisten notas de diversas temporalidades, que también muestran cambios del escritor en la percepción de su (re)escritura.

Cronológicamente, el primer paratexto significativo acerca del proceso de reescritura aparece con la primera edición de *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. En la «Noticia» fechada en 1955, Sastre muestra clara conciencia de no haber realizado una versión más del mito telliano: «Este Guillermo Tell *mío* -este que tiene los ojos tristes- significa, independientemente de sus numerosos anacronismos y anacronismos, una ruptura del viejo mito». (*op. cit.*: 587, énfasis nuestro). El posesivo menciona elípticamente su trabajo de reescritura que a diferencia de anteriores tratamientos del mito, unidos por «el mismo respeto a la leyenda (*ibíd.*)» él transgrede haciendo que Tell mate a su hijo con la flecha.

En la «Noticia» que precede al texto de *La cornada*, citada fragmentariamente en el capítulo precedente, es más explícito aún acerca de su *tratamiento* del hipotexto. Pero es en el Prefacio de su *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1978), donde establece con claridad la compleja entidad de una reescritura. Aquí plantea las posibilidades que por entonces vislumbraba ante el pedido de una nueva *Celestina*, para que el director Luigi Squarzina la llevara a escena. Sus palabras merecen citarse, porque muestran con meridiana claridad el problemático emplazamiento de la práctica que nos ocupa:

Pero el problema principal residía precisamente, como enseguida vi, en lo *demasiado* que me gusta el texto de la famosísima tragicomedia; hasta el punto de que ante ella no se me ocurría, en principio, mucho más que “limpiarlo” [...] (Tomándome muchas libertades llegaría a ser, en fin, lo que suele ser, en definitiva, ese tipo de versiones: una abreviatura más o menos “actualizada” y estilizada del texto clásico.)

Hasta que por fortuna *llegó* [...] la ocurrencia de hacer con La Celestina otra cosa -otra obra- que *La Celestina* de Rojas. (No absolutamente otra cosa... Relativamente otra cosa, desde luego) [...] y es una obra *nueva* y *mía* en más de un aspecto y hasta en muchos aspectos.

(1990: 169, comillas y cursivas del autor)

Si la atención se concentra especialmente en las palabras enfatizadas por el reescritor se percibe que Sastre menciona en un orden de complejidad creciente los hitos más visibles de su travesía reescritural: «limpieza», «peinado», «versión respetuosa», «versión libre», que concluye en una obra nueva y suya, que define certeramente con entidad y autoría problemáticas, aunque no la nombra específicamente. De tal modo se introduce en la problemática de la reescritura teatral delimitando el territorio de esta práctica que con muy diversos matices puede ir de la copia o cuasi plagio a la actualización muy libre, aceptando lúcidamente que el nuevo texto instituye con su hipotexto un complejo entramado de repetición y diferencia, al moverse entre los ambiguos y cambiantes márgenes del «no absolutamente» y del «relativamente».

Jenofa Juncal, drama por el cual Sastre obtuvo en 1993 el Premio Nacional de Teatro, se emplaza en el ámbito del terror fantástico y de lo siniestro o *humheilig*³⁵. El texto dramático incluye el prólogo «¿Otro monstruo femenino?», que establece un nuevo punto de inflexión en la autoconciencia del dramaturgo acerca de su práctica reescritural. Ratificando el concepto nodal del prefacio de su *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, dice: «Tal como hice en otra ocasión con *Celestina*, no es ésta una versión de la obra clásica, sino una obra de un ilustre mito que considero nueva, libre y desconsiderada en relación a cualquier posible modelo, como podía ser en este caso el personaje Gila de Vélez de Guevara [...] Tampoco tendrá que ver nada mi *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel* (me divierto con esta orgía de jotas) con Carmen en la novelita de Merimée. Estoy ante *otro personaje*: ante un personaje por inventar». ((1992^b: 7), cursivas del autor). Así, establece una gran independencia de su *Jenofa* con *La serrana de la Vera*, hipotexto que menciona indirectamente. También aparecen en el prólogo nuevas y sutiles reflexiones sobre su práctica de reescritura al aseverar que ha fabricado *un buen monstruo*, es decir una buena obra, «que es lo que uno, más o menos artista, trata generalmente de hacer», (*ibid.*: 6, cursivas del autor). Además, las equivalencias *Jenofa Juncal* / *Frankenstein*; Dr. Frankenstein/ Alfonso Sastre; Mary Shelley/ Alfonso Sastre son transparentes, en tanto la escritora inglesa y él mismo, *inventan* sendos personajes-monstruos.

Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, determina que monstruo es cualquier parto contra la regla y el orden natural (1943). Pero en el fragmento de Sastre antes citado se añaden otros sentidos. El trabajo laborioso que supone su reescritura, la transforma en «un *buen monstruo*, o sea una buena obra», porque su *Jenofa muestra*, exterioriza su factura artística³⁶. Desde esta perspectiva también se justifica la identificación de su quehacer con el de Mary Shelley, quien en la introducción de 1831 a su *Frankenstein o el moderno Prometeo* había relatado el proceso de «dar forma» a su esfuerzo de «pensar una historia» (Shelley, 1999: 16, cursivas de la autora). Además puede establecerse una nueva identificación: así como el doctor Frankenstein, el personaje central de la novela homónima construye un ser monstruoso con trozos de cadáveres humanos (*ibid.*: 59-63), Sastre, como émulo erudito de aquel Prometeo también construye el personaje de Jenofa a partir de la protagonista de *La serrana de la Vera*, convocando también a los más célebres monstruos femeninos de la mitología de la Grecia clásica: Echidna «la víbora, nube tempestuosa, con cuerpo de mujer y cola de serpiente, devoradora de caminantes como mi pobrecita gitana» (Sastre, 1992^f: 8), Medusa, Lamia, las sirenas, la Hidra, Quimera, «con su cabeza de león, su cuerpo de cabra y su cola de serpiente o de dragón» (*ibid.*: 9), Esfinge, «también devoradora de hombres en el caso de que no adivinaran sus enigmas», (*ibid.*), las Arpías, «voracísimas, monstruos alados con terribles garras» y, por fin «Medea la hechicera extraña en el palacio de Jasón» (*ibid.*: 10). Pero el territorio de lo siniestro o *unheimlich*, que examinó Freud, como reconoce el propio dramaturgo sólo hace explícita la relación entre Echidna y Jenofa, aunque se insinúan otras analogías con algunos de los monstruos mitológicos mencionados, que el lector /espectador podrá descubrir por sí mismo. Es innegable pues que como otro Frankenstein construye su Jenofa con fragmentos de relatos míticos y trágicos de la Grecia antigua.

También en la aparentemente lúdica *Lluvia de ángeles sobre París* el dramaturgo juega a inventar la existencia y biografía novelesca del «verdadero» autor de la comedia» para justificar su regreso al teatro, pocos años después de lo que entonces pareció su alejamiento definitivo.

2.3 El revés de la trama: paratextos y metatextos

Las obras que integran la trilogía *Los crímenes extraños* está precedida por un extenso y minucioso diario de trabajo, en los que el dramaturgo expone «huellas de las vicisitudes escriturales» (Sastre, 1997: 26)³⁷.

En el paratexto de *Crimen al otro lado del espejo* justifica el voluminoso material adyacente al texto dramático, determinando posibles destinatarios de tan notorio *envés de la (re) escritura*, porque en cada uno de ellos hace visible que su trabajo de lectura, previo y paralelo al de aquella conforma un par indisoluble con su escritura.

35 El término alemán *unheimlich* (Sigmund Freud, 1981, p. 2485) que como dijimos está ligado a lo espantable y espeluznante, recorre todo el texto.

36 Covarrubias (*op. cit.*), también recoge esta acepción de monstruo: «Dixose monstruo Lat. monstrum a monstrado, quod aliquid significando demonstret».

37 Sus otros diarios de escritura respectivamente figuran en *Los hombres y sus sombras (Terror y miserias del IV Reich)*, *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por E.T.A. Hoffmann*, *Revelaciones inesperadas sobre Moisés*, *Demasiado tarde para Filoctetes* y *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, si bien anteriormente justificamos que esta última pieza no es una reescritura.

La cuestión central que diseña el diario de *Han matado a Prokopius* es la relación que la trilogía y puntualmente el texto que abre la serie, mantiene con el género policial. Como considera que esta denominación es amplísima circunscribe su exploración al género negro o *thriller* pasado por el alambique de su sensibilidad (Sastre, 1996: 22). Sus preferencias, como ocurre ante otras clases textuales, se apartan de lo canónico.

Diversos textos dramáticos sastreanos en el nivel dialógico y didascálico conforman metatextos internos de la reescritura. De tal modo a veces se filtra en el entramado ficcional un plano discursivo incidental y digresivo respecto del conflicto central, que cobra relevancia porque muestra la reflexión teórica acerca una práctica reescritural que el dramaturgo elige conscientemente.

En el despliegue de la cartografía reescritural sastreana es notoria la densidad que alcanza la tematización de la reescritura en las acotaciones de algunos textos, como sucede en *Revelaciones inesperadas sobre Moisés*. Pero es evidente que a partir de *Jenofa Juncal*, el nivel didascálico es muy visible. En la acotación que abre el cuadro «La casa de la loba y Crucifixión» el dramaturgo sugiere al posible grupo teatral que realice la puesta escénica de la pieza leer su hipotexto central: «Amanece en el campamento de Jenofa. Los perros están ladrando porque alguien se acerca. Es la guardia Civil o son los Cuadrilleros de la Santa Hermandad como en la obra de Vélez de Guevara, que debería ser leída por el grupo que eventualmente represente esta obra» (p.55).

José Antonio Pérez Bowie (1999, p. 320) en su análisis sobre la dimensión metaficcional del discurso didascálico del último teatro de Alfonso Sastre, que denomina siguiendo a Ingarden «texto secundario», se detiene particularmente en los metatextos sobre reescritura. Sus observaciones sobre la reflexión metateórica del discurso didascálico sastreano acerca de la problemática de la reescritura nos exime de abundar en esta cuestión, pero es oportuno mencionar que, así como estos intrametatextos dibujan la figura de un enunciador que *ama* la escritura, simétricamente diseñan la figura de un lector/espectador ideal que comparte con pasión y lucidez la aventura del acto de leer/ ver piezas reescriturales.

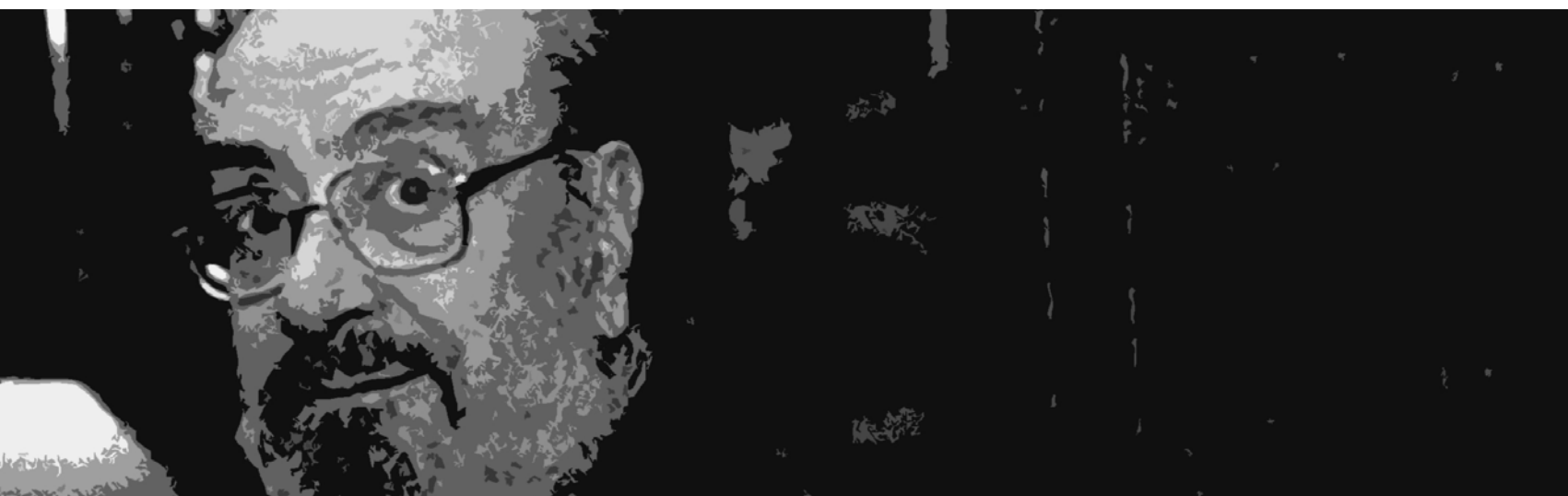
2.4 La supremacía de la metaficción

El último jalón metatextual se produce cuando la diseminación teórica en el tejido dramático no se circunscribe a microtextos bien delimitados, sino que, de principio a fin comunica la identidad escritural del texto que leemos. Tal es lo que ocurre en *Lluvia de ángeles sobre París*, en *Los dioses y los cuernos* y en la mencionada trilogía *Los crímenes extraños*, que prácticamente cierra el periplo de su reescritura, pero no de su práctica escritural.

En el Prefacio de *Los dioses y los cuernos* Sastre establece la entidad reescritural de su comedia, determinando al mismo tiempo la importancia del doble hipotexto: el *Anfitrión* de Plauto y el *Anfitrión* de Molière: «en un principio yo pensé titular mi comedia -bueno, de Plauto, con mi activa colaboración desenfadada y alguna pequeña ayuda de Molière- Anfitrión 95, en este caso por ser 1995 el año de escritura de mi engendro» (Sastre, 1995^c: p. 8). Lo notable es que a lo largo de la regocijante comedia se hará explícito el triple entramado textual tanto en el plano didascálico como dialógico. Después de la presentación del libertino Júpiter y de Juno, su casta y doméstica esposa aparece Mercurio, el hijo de ambos. La didascalía subraya que lleva, siguiendo la imagen de la mitología, «un casco alado y sandalias, así mismo aladas, además del famoso caduceo» (p. 32). Sin embargo, los parlamentos que intercambian padre e hijo introducen el anacronismo como ruptura explícita con el texto latino, como lo había hecho Molière. Ante el severo reproche de su padre, Mercurio justifica la sustitución de hélices por las alas:

Mercurio.-El comercio está creciendo mucho, y además me dan una guerra terrible los políticos y los ladrones, sin que nadie me ayude a despachar estos asuntos humanos y luego tú, papá, que no me dejas en paz, por si no tuviera bastante con los cacos y los oradores del Congreso [...], venga a maquinar para subir el precio de las cosas. ¡Corrupción y más corrupción! (Aparte, hacia cajas) Oiga, autor. Esto me parece mucho actualizar.

Voz del autor.- (entre cajas) No te preocupes. Tú sigue. (p. 33)



La referencia a la «actualización» de Molière, que quizá pase desapercibida en el texto espectacular, está dirigida al director escénico. Pero las palabras de Mercurio al autor ficcionalizado de la comedia -del que sólo se escucha la voz- transparentan metafóricamente el proceso reescritural y dicen implícitamente que Sastre es mucho más arriesgado que Molière en su actitud de actualización. Es notorio que la sostenida especulación teórica de Alfonso Sastre sobre su sostenida práctica reescritural es el *hilo de Ariadna* que toma el lector para adentrarse en su vasta reescritura.

3. Conclusiones

La autoconciencia del dramaturgo de que su palabra es un fragmento microscópico del universo escritural se hizo evidente en el examen del axis de su teatro: la reescritura, convite ecuménico de la palabra que convoca en pie de igualdad a un multitudinario cuerpo textual destilado del alambique de su memoria, producido casi íntegramente a partir de textos o conjuntos textuales previos. Además su práctica reescritural es ejemplo paradigmático de que la palabra no es algo dicho de una vez para siempre, por su disponibilidad para traspasos, modificaciones y subversiones.

Esta categoría escrituraria petitiona una la lectura relacional que muestra el acoplamiento o la subversión del hipotexto en la reescritura, estableciendo el grado de identificación o distanciamiento entre ambas entidades textuales.

El examen del corpus reescritural sastreano evidencia que su (re)escritura disidente, heterodoxa, e insumisa necesita explicarse, justificarse, por lo cual simultáneamente realiza la puesta en acto del proceso reescritural. La indagación del espacio conceptual que aquella genera evidencia la profundidad del proceso metafictional y autorreflexivo diseminado en los ensayos teóricos, en paratextos y en los textos mismos que, examinados en conjunto construyen una teoría implícita de su reescritura como sustento de una memoria cultural pancrónica, en la que se desestabilizan las nociones de autor/autoridad, centro/margen y originalidad.

También la marginalidad y extraterritorialidad del dramaturgo y la de su producción son dos variables de su *ubi* personal y escritural. El exilio «geográfico» implica la travesía hacia su identidad escritural pero dicha búsqueda de afianzamiento de la memoria cultural contra el olvido se realiza mediante la imperiosa pulsión de la lectura y de la (re)escritura, que también se desplaza hacia la desterritorialidad y la alteridad cultural y discursiva.

Así como la reescritura de Alfonso Sastre diseña inequívocamente la imagen de un escritor que siente pasión por lo hace, simétricamente perfila la figura de un lector/espectador que comparte la aventura del acto de leer/ (re)escribir, evidenciando que aquella es un modo alternativo, fronterizo, de escritura teatral desatada e insumisa que pone en cuestión el acto mismo de escribir, buscando el encuentro gozoso con el Otro en el tejido infinito de la palabra.

Autorreescrituras		Reescrituras				
Intramodales	Intermodales	Intramodales		Intermodales		Mixtas
		Genéricas	Individualizables	Genéricas	Individualizables	
Ana Kleiber ¹ Askatasuna ² Muñeca 88 ³ Las cintas magnéticas ⁴	La sangre y la ceniza ¹ El hijo único de Guillermo Tell ²	Lluvia de ángeles sobre París ¹	Guillermo Tell tiene los ojos tristes ¹ El circulito de tiza ² Demasiado tarde para Filoctetes ³ Las guitarras de la vieja Izaskun ⁴ Mulato ⁵ Tragedia fantástica de la gitana Celestina ⁶ Crónicas romanas ⁷ Los dioses y los cuernos ⁸ Asalto a una ciudad ⁹	La cornada ¹ Tierra roja ² El pan de todos ³ Jenofa Juncal ⁴ Han matado a Prokopius ⁵ Crimen al otro lado del espejo ⁶	El viaje infinito de Sancho Panza ¹ Ahola no es de lei ² Los últimos días de E. Kant... ³ Revelaciones inesperadas sobre Moisés ⁴ ¿Dónde estás, Ulalume...? ⁵	La sangre de Dios ¹ Ejercicios de terror ² Los hombres y sus sombras ³ Teoría de las catástrofes ⁴ El asesinato de la luna llena ⁵
Hipotextos						
¹ Cargamento de sueños ² En la red ³ Pleito de una muñeca... ⁴ Ejercicios de terror	¹ Flores rojas para Miguel Servet ² Diario del hijo único de Guillermo Tell	¹ Género comedia	¹ Guillermo Tell de Schiller ² El círculo de tiza de Li Hsing Tao y El círculo de tiza caucasiense de Brecht ³ Filoctetes de Sófocles ⁴ Los fusiles de la madre Carrar de Brecht ⁵ Mulato de L. Hughes ⁶ La Celestina de F. de Rojas ⁷ Numancia de Cervantes ⁸ El anfitrión de Plauto y El anfitrión de Molière ⁹ El asalto de Mastrique... de Lope de Vega	¹ Mito de Saturno ² Mito de Fuenteovejuna ³ Mito de Orestes y de la casa de Atreo ⁴ Mitos de la serrana y sincretismo de mitos de terror ⁵ Género policial ⁶ Género policial	¹ Don Quijote de Cervantes ² Rinconete y Cortadillo de Cervantes ³ Los últimos días de E. Kant de Quincey y El hombre de arena de Hoffmann ⁴ Textos bíblicos ⁵ Ulalume de Poe	¹ Génesis y Temor y temblor de Kierkegaard ² Mitos de terror y Episodio con una médium de Yeats ³ Antígona de Sófocles, Romeo y Julieta de Shakespeare, 1984 de Orwell ⁴ Guión de la Fura; género del auto sacramental ⁵ Mito licántropo, género policial, El hombre lobo de G. Wagner

BIBLIOGRAFÍA CITADA DE ALFONSO SASTRE

TEXTOS DRAMÁTICOS

- SASTRE, Alfonso *La sangre de Dios*. Drama en dos actos. Madrid: Ediciones Alfil, 1956.
- *La cornada*, en *Obras completas*. Tomo I. Teatro. Madrid: Aguilar, 1967. [El tomo contiene la producción de Alfonso Sastre desde *Uranio 235* hasta *El circulito de tiza*]
- *Demasiado tarde para Filoctetes*. Hondarribia: Hiru, 1990.
- *Crónicas romanas* [Con *La sangre y la ceniza*]. Edición de Magda Ruggeri Marchetti, Madrid: Cátedra, 1990.
- *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* Hondarribia: Hiru, 1990^a.
- *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. Hondarribia: Hiru, 1990^b.
- *La sangre y la ceniza*. [Con *Crónicas romanas*]. Madrid: Cátedra, 1990^c.
- *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*. [Con *La taberna fantástica*]. Edición de Mariano de Paco, Cátedra, 1990^d.
- *Ana Kleiber*. Hondarribia: Hiru, 1991.
- *Asalto a una ciudad*. Tragicomedia de Lope de Vega en versión de Alfonso Sastre. Hondarribia: Hiru, 1991^a.
- *El viaje infinito de Sancho Panza*. Hondarribia-Bilbao: Hiru, 1991^b.
- *Ejercicios de terror*. Bilbao: Hiru, 1991^c.
- *Los hombres y sus sombras (Terroros y miserias del IV Reich)*. Bilbao: Hiru, 1991^d.
- *Muñeca 88*. Hondarribia: Hiru, 1991^e.
- *Revelaciones inesperadas sobre Moisés*. Hondarribia-Bilbao: Hiru, 1991^f.
- *Cargamento de sueños*. En *Teatro de vanguardia*, Hondarribia: Hiru, 1992.
- *El pan de todos*. Hondarribia: Hiru, 1992^a.
- *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel*. Hondarribia: Hiru, 1992^b.
- *Mulato*. Drama de Langston Hughes. Versión libre. Hondarribia: Hiru, 1992^c.
- *Tierra roja*. Hondarribia: Hiru, 1992^d.
- *Askatasuna!* En *Cuatro dramas vascos*. Hondarribia: Hiru, 1993.
- *El circulito de tiza*. En *Teatro para niños*. Hondarribia: Hiru, 1993^a.
- *El hijo único de Guillermo Tell*. En *Teatro para niños*. Hondarribia: Hiru, 1993^b.
- *Las guitarras de la vieja Izaskun*. En *Cuatro dramas vascos*. Hondarribia: Hiru, 1993^c.
- *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffman*. Hondarribia: Hiru, 1993^d.
- *En la red*. Hondarribia: Hiru, 1994.
- *Lluvia de ángeles sobre París*, 1994^a.
- *Teoría de las catástrofes*. Hondarribia: Hiru, 1995.
- *Las cintas magnéticas*. Hondarribia: Hiru, 1995^a.
- *Los dioses y los cuernos*. Hondarribia: Hiru, 1995^b.
- *Han matado a Prokopius*, Hondarribia: Hiru, 1996.
- *Crimen al otro lado del espejo*. Hondarribia: Hiru, 1997.
- *El asesinato de la luna llena*. Hondarribia: Hiru, 1997^a.
- *El nuevo cerco de Numancia*. Hondarribia: Hiru, 2002.

TEXTOS TEÓRICO-CRÍTICOS

- SASTRE, Alfonso. *Crítica de la imaginación*. Hondarribia: Hiru, 1993.
- *La revolución y la crítica de la cultura*. Hondarribia: Hiru, 1993^a.
- *Lumpen, marginación y jerigonça*. Papeles hallados en un cubo de basura. Hondarribia: Hiru, 2007.
- *Drama y sociedad*. Hondarribia: Hiru, 1994

TEXTOS NARRATIVOS

- SASTRE, Alfonso. *El paralelo 38*. Madrid: La novela popular, 1965.
- *Flores rojas para Miguel Servet*. Madrid: Rivadeneyra, 1967.
- *Diario del hijo de Guillermo Tell*. Edición de Guillermo Obregón, *Études ibériques*, XII, *Théâtre en Espagne*, II, Alfonso Sastre. Rennes: Travaux de l'Université de Haute Bretagne, 1977, pp. 7-18.
- *El lugar del crimen*. Barcelona: Argos Vergara, 1982.
- *Historias de California*. Hondarribia: Hiru, 1996.
- «Notas para una sonata en mi menor». En Eva Forest, coord., *Alfonso Sastre o la ilusión trágica. 50 años de teatro*. Hondarribia: Hiru, 1997, pp.13-52.

TEXTOS POÉTICOS

- SASTRE, Alfonso. *Balada de Carabanchel y otros poemas celulares*. París: Ruedo Ibérico, 1976.
- *El evangelio de Drácula*. Camp de l'Arpa, 33 de junio, 1976^a.
- *TBO*. Madrid: Zero-Zyx, 1978.
- *Vida del hombre invisible contada por él mismo*. Madrid: Ediciones Endymión, 1994.

GUIONES FÍLMICOS

- SASTRE, Alfonso. *Amanecer en puerta oscura* (con José María Forqué)
- *La noche y el alba* (Ídem)
- *Un hecho violento* (Ídem)
- *Nunca pasa nada* (con Juan Antonio Bardem)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABUÍN GONZÁLEZ, ÁNGEL. *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997.
- ALBORNOZ, Aurora, de. «La prosa narrativa de Alfonso Sastre». En: Mariano de Paco, ed., *Alfonso Sastre*, Murcia: Universidad de Murcia, 1993, pp. 81-96.
- ANDERSON, Farris. *Alfonso Sastre*. Nueva York: Twayne, 1971.
- ANTHROPOS. Alfonso Sastre. *Tragedia y realismo social. Una propuesta de revolución cultural*. 1991, N° 126.

- ASCUNCE, José Ángel (coord). *Once ensayos en busca de un autor*: Alfonso Sastre. Hondarribia: Hiru, 1999.
- AZCÁRATE, Iñaki. «eatro para niños de Alfonso Sastre». En José Ángel Ascunce, *op. cit.*, pp. 83-109.
- BALESTRINO, Graciela. «Lectura intertextual de *Fuenteovejuna* de Cristóbal Monroy y Silva (A propósito de la refundición en el teatro áureo)». En: *Jornadas de Literatura Española Siglo de Oro. Homenaje a Celina Sabor de Cortazar, Cuadernos de Humanidades* N°6, (Universidad Nacional de Salta, Argentina) 1992, pp. 318-330.
- , «La reescritura en prácticas artísticas contemporáneas». *Cuadernos 7*, Universidad Nacional de Jujuy, Argentina, 1997, pp. 11-18.
- , «Itinerarios de la reescritura dramática». En: *Lecturas comparadas: espacios textuales y perspectivas utópicas. Séptimas Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, Buenos Aires: Asociación Argentina de Literatura Comparada y Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2007, pp. 171-175.
- , «Sastre y Cervantes. *Ahola no es de leil*, suplemento de *Rinconete y Cortadillo*». En *Alfonso Sastre en el laberinto del drama*, José Ángel Ascunce, coord., Hondarribia: Hiru, 2007a.
- , *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*. Hondarribia: Hiru, 2008.
- , «Teoría y práctica de la reescritura en la textualidad de Alfonso Sastre». En Graciela Balestrino y Marcela Sosa. *El bisel del espejo*. Salta: CIUNSA / CESICA, 1997.
- , «El último teatro de Alfonso Sastre: *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm*», I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata, Argentina. Los siglos XX y XXI. En *Memoria Académica* Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.296/ev.296.pdf
- , *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*, Hondarribia: Hiru, 2008.
- BALESTRINO, Graciela y SOSA, Marcela. *La refundición en el teatro barroco español e hispanoamericano*. Informe Final del Proyecto de Investigación N° 190 del CIUNSA, inédito. Salta (Argentina), Universidad Nacional de Salta, 1991.
- BRECHT, Bertolt *El círculo de tiza caucasiano*. Traducción de Osvaldo Bayer. Buenos[con *Terror y miserias del del Tercer Reich y Los Horacios y los Curiacos*]. Traducción de Oscar Ferrigno. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1957.
- , *Los fusiles de la madre Carrar*. [Con *Terror y miserias del Tercer Reich y Los Horacios y los curiacos*] Traducción de Oscar Ferrigno. Buenos Aires:Nueva Visión: 1981.
- CAUDET, Francisco. *Crónicas de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1984.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*, con adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en 1674. Martín Riquer (ed.), Barcelona: Horta, 1943 [1611].
- DE QUINCEY, Thomas. «Los últimos días de Emmanuel Kant». En *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*, Buenos Aires: Hispamérica, pp.11-72, 1986.
- EURÍPIDES. «Medea». Traducción del griego, preámbulo y notas por Jullio Palli Bonet. En *Teatro griego. Esquilo, Sófocles y Eurípide. Tragedias completas*. Madrid: Aguilar, pp. 3-78.
- FERNÁNDEZ CAMBRIA, Elisa. «Teatro desconocido de sastre, Olmo y Muñiz: piezas para niños y jóvenes», *Estreno*, IX, pp.15-16.
- FOREST, Eva (coord.). *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*, *op. cit.* 1997.
- FREUD, Sigmund. «Lo siniestro», Traducción directa del alemán por Luis López Ballesteros y de Torres. En *Obras completas*, Tomo III, 4° edición. Madrid: Biblioteca Nueva, 1081, pp. 2485-2505.
- FRODON Jean Michel y HEYMANN, Daniele. «El nuevo amante de Marguerite Duras» [Entrevista a Marguerite Duras]. *Clarín*, suplemento *Cultura y Nación*, jueves 29 de agosto de 1991, p. 8.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, María José. *Anthropos*, 126, 1991, pp. 67-70.
- HOFFMAN, E.T.A. «El hombre de arena». En *Cuentos fantásticos*. Selección, traducción y notas de Andrea Pagni. Prólogo de Rodolfo Modern. Buenos Aires: Corregidor, pp.77-118.
- KIERKEGAARD Sören. *Temor y temblor*, Buenos Aires: Losada, 1979.
- LOTMAN, Iuri. «La memoria a la luz de la culturología». *Criterios* N° 31, 1994, pp.1-6.
- PACO, Mariano de. «Introducción». En Alfonso Sastre. *La taberna fantástica y Tragedia fantástica de la gitana Celestina*. Edición de Mariano de Paco, Madrid: Cátedra, 1990, pp.9-67.
- PALLOTTINI, Michele. *La saggistica Alfonso Sastre. Teoría letteraria e materialismo dialettico* (1950-1980). Milano: Franco Angeli, 1983.
- PAULINO, José. «Acción, tiempo y espacio en el teatro de Alfonso Sastre». En José Ángel Ascunce (editor), *op. cit.*, pp. 157-193.
- PAVIS, Patrice, 1983. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1983.
- PENNINGTON, Eric. «Metatheatrical techniques in Alfonso Sastre's *Jenofa Juncal*». En: *Gestos* 10 (noviembre), pp. 77-96
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. «Dimensión ficcional y dimensión metaficcional del texto secundario (Sobre el último teatro de Alfonso Sastre)». En José Ascunce, (ed.), *op. cit.*, pp. 305-340.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés. «Escritura fantástica», *Anthropos*, 126, 1991, pp. 65-66.
- PÉREZ MINIK, Domingo. «Alfonso Sastre ese dramaturgo español desplazado, provocador e inmolado», *Anthropos* 126, *op. cit.*, pp. 147-56.
- RUGGERI, Magda. *Il teatro di Alfonso Sastre*. Roma: Bulzoni, 1975.
- , «Las otras escrituras de Alfonso Sastre (Un enfoque histórico)». En Eva Forest (coord.), *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*. Hondarribia: Hiru, 1997, pp. 177-188.
- SERRANO, Virtudes. «Alfonso Sastre, una nueva etapa», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* N° 1, pp.63-68, 1996.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Barcelona: Edicomunicación, 1999.
- SÓFOCLES. «Filoctetes». Traducción del griego y preámbulo de Ignacio Errandonea. En; *Teatro griego. Esquilo, Sófocles y Eurípides. Tragedias completas*. Madrid: Aguilar, pp. 3-78.
- VEGA, Lope de. *Fuenteovejuna*. En *Fuente Ovejuna* (dos comedias), Francisco López Estrada (ed.), Madrid: Castalia.
- , *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edición digital a partir de: *Cuarta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1614
- VICENTE HERNANDO, César de. «Has entendido ya que yo eres tú también? Notas a la poesía de A. Sastre», *Anthropos* 126, 1991, pp. 147-56.
- , «Los quince sonetos einauditos de Alfonso Sastre, Historia, Literatura y revolución». En Mariano de Paco (ed.), 1993, pp. 101-110.
- WAGNER, George. *The wolf man* (filme), 1941. ■

Aproximación a una lectura dramatúrgica de *Guillermo «Tell» tiene los ojos tristes*, de Alfonso Sastre

ISABEL DELGADO CORUJO y ROBERTO GARCÍA DE MESA

Escuela de Actores de Canarias

Alfonso Sastre se ha establecido en un espacio de compromiso con la libertad. Por eso, no resulta extraño que acogiera con entusiasmo llevar a cabo una revisión de la obra *Guillermo Tell* (1804), de Friedrich von Schiller, muestra culminante del afán de este autor alemán por hallar un paradigma de libertad humana. Y no es menos cierto que el teatro de Alfonso Sastre conecta con esta tradición romántica de compromiso político. Aunque también es verdad que ni Sastre es Schiller, ni Schiller es Sastre; ni el siglo XIX es el XX, ni el XX es el siglo XIX.



El dramaturgo español acepta como un encargo de un director de teatro oficial la versión de la obra alemana. Pero ha de toparse, además, con una revelación de un personaje medieval con connotaciones míticas que sirve para explicar de manera muy simple y eficaz un problema que une todas las épocas y que, especialmente, toma carta de naturaleza en forma resolutiva en los siglos XVIII, XIX y XX, a partir de la modernidad de la revolución francesa: la obsesión por superar un derecho natural y convertirlo en estrictamente positivo, que culmina después de la segunda Guerra Mundial. Sastre lleva a término su *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* por esos años de recuperación, en 1955.

En esta época, la mayoría de los teóricos de la filosofía jurídica llega a la conclusión de que un objeto

de estudio valiosísimo como la libertad humana acaba siendo asfixiado por obra de los propios hombres, es decir, a causa de, entre otras cosas, la obediencia debida de los militares nazis a su derecho antisemita. Todo esto cobra carta de naturaleza cuando los acusados en los juicios de Nüremberg declaran que lo que hicieron fue respetar las leyes y que, en caso contrario, podrían haber sufrido consecuencias muy graves. Así que se creyó que, justamente, la filosofía

que había motivado la creación de este corpus legal se apoyaba en el rigor de un sistema que se pretendía infalible, pues lo justo se entendía sin connotaciones al derecho natural, como la estricta aplicación de la ley conforme a Derecho. Pero la cuestión de su validez podría plantearse desde el punto de vista de su efectivo uso, de la conciencia individual y colectiva de dicho uso y de su control, de la incertidumbre que provoca el conocimiento de sus proporciones.

Cuando Alfonso Sastre se enfrenta a su Guillermo Tell, quizá no es consciente de los fenómenos históricos fuera de su país en su totalidad, pero sí del clima social y político que provoca la crisis del derecho positivo y la vuelta al derecho natural. Pero España ha dado la espalda a la mayoría de los países industrializados y se convierte en una sociedad cerrada que reivindica valores castizos de corte feudal. Ya, desde la propia jerarquía de gobierno, animada por un sistema ultranacionalista que vigila todos los aspectos posibles de la condición humana individual y colectiva, comprobamos cómo el derecho positivo se aplica con los mismos errores, con los excesos propios de un poder orientado por la dictadura de unos vencedores fascistas. Con lo cual, el símbolo suizo de Guillermo Tell y el teatro impregnado por el romanticismo más político de Schiller conectaron inevitablemente con las expectativas de denuncia y provocación que movían ya, desde muy pronto, los intereses libertarios de Alfonso Sastre.

Pero, como apuntamos al principio, existía un aspecto que había que tener en cuenta: la actualización del personaje. Sin manipularlo en exceso, aunque con notables modificaciones, la versión de Alfonso Sastre da un paso más en su evolución: la muerte del hijo a manos del padre. Este concepto nos da pie a interpretarlo simbólicamente. El padre Estado mata a sus hijos ciudadanos. Saturno devora a sus hijos. Medea mata a sus descendientes, también. Toda condición de poder implica un poderoso y su víctima. En la obra de Alfonso Sastre dicho incidente final provoca un nuevo equilibrio que cobra un nuevo rostro con el asesinato posterior de Gessler a manos de Guillermo Tell.

La obra sufrió la censura del dictador, aunque verá tímidamente la luz en el Madrid de los años 60 a cargo del grupo Bululú. También, se representaría en México, en Cerdeña o en Japón, montajes que el autor recuerda con verdadera estima. En Tenerife, en el año 2005, con motivo del homenaje que le dedicó la Escuela de Actores de Canarias y la Universidad de La Laguna, tuvo lugar una adaptación a cargo del Taller de 3º de Interpretación de dicha Escuela, que titulamos *Guillermo "Tell" tiene los ojos tristes*. La idea de entrecornillar "Tell", aparte de crear una diferencia mínima, pero notable, respecto de otros montajes, evoca un cuestionamiento de lo soñado en el protagonista, pues la obra, precisamente, alude al soñador Tell, creando una identidad semántica, que destacamos con las comillas.

Alfonso Sastre es consciente de que tiene entre manos un personaje simbólico, producto de la literatura popular, de la oralidad, elevado a una altura nacional, a un referente inmaculado que el tiempo ha moldeado a imagen y semejanza de los intereses partidistas al uso a lo largo de las diferentes épocas. Por ello, alguien como Alfonso Sastre, que aplica un sentido dialéctico al arte, no podría plantearse otro Guillermo Tell de culto, sino real, es decir, realista, es decir, posible. Un Guillermo Tell que cuestionara las manifestaciones del poder no sólo con sus actos, sino con su martirio, en el sentido de una especie de vía crucis anunciado por el estado de cosas que va desvelándose a lo largo de la obra.

En este sentido, se acerca a un modelo que no podría ser otro que el de la tragedia. Pues acaso pensaría Sastre que un personaje como éste se merecería una tragedia. Pero una tragedia con un final feliz para todos, excepto para el protagonista. Que los problemas culminen en un beneficio no quiere

decir que necesariamente el protagonista alcance su felicidad personal. He ahí el principal atractivo de la obra. El periplo de Guillermo Tell hacia la liberación de su pueblo culmina con dos muertes: la de su hijo y la del tirano. Este momento de máxima importancia representa el principal foco. Este hecho marca la obra antes y después. Sucede en el cuadro sexto y acumula el mayor número de personajes. Constituye, por tanto, el momento más importante de la obra. Con una conciencia del destino, los diferentes personajes articulan sus movimientos en base a este acontecimiento. La obra, así, se debería entender con un sentido “atmosférico”. Todos sabemos que Guillermo Tell es un intocable, es una especie de superhéroe. Su debilidad lo hace contemporáneo, en crisis, en proceso de cambio hacia un estado de enajenación, de ensoñación. Por eso, Alfonso Sastre lo empuja a su propio tiempo, cuestionando su poder, su carisma, siendo interrogado por sí mismo, por el público, entonces. Y decimos “atmosférico” en el sentido de que el modelo de interpretación actoral que escogimos se aproximaba a un estado de ensoñamiento y de distanciamiento, exagerando rasgos, incluso llegando a una mezcla entre expresionismo, junto a una estética hacia un neorromanticismo gótico, y un sentido de abstracción próxima a un teatro del inconsciente. Un modelo muy contemporáneo que nos interesó, en especial, fue el de *100 minutos*. Entre un exceso de tecnología y de expresión energética, más que gestual, los personajes de Pandur actúan con el distanciamiento de una especie de enajenación metafórica. Todo esto provoca irremediabilmente en el espectador el mismo debate que circunda la pieza de Sastre: la conciencia de la libertad humana. Quizá, como diría Eric Fromm, el miedo a la libertad y, de ahí, su ensoñación, la de “Tell”.

La combinación mitigaba el exceso de realismo del original y conducía la representación por caminos simbólicos que enriquecían el conjunto. Frente al gris hormigón del escenario situado en el propio patio de la Escuela de Actores de Canarias, el verde de una gran tela de araña y de los barriles de petróleo que eran empujados, en lugar de los ladrillos que forman la futura cárcel en el texto de Sastre. Los barriles son cilindros que fueron utilizados, además, de percusión y permitían una sonoridad especialmente explosiva y aplastante para el espectador. Con lo cual, lo urbano y lo vegetal se enfrentaban en escena. La explicación dramática a esta contraposición la hallamos en la bipolaridad de lo que representan Gessler y Tell. Si el primero simboliza el derecho positivo irracional, sin conciencia clara del valor de la vida humana, así como un sentido tribal urbano, el segundo se sitúa en un espacio salvaje, a veces pendular, otras cambiante, sin control de sí mismo, pero con unos valores universales más cercanos al derecho natural. Así que, en realidad, es una idea que conectamos con esa vuelta al citado derecho natural, después del fracaso del derecho positivo. Guillermo Tell implica una especie de sostén al que todo el mundo acude y que utiliza en los momentos difíciles. Todos los personajes de la obra conocen su posición, pero Sastre lo humaniza cuando nos lo presenta odiándose a sí mismo por los actos que hace o deja de hacer. A partir de esa especie de dicotomía sinestésica, se presenta este conflicto fundamental que se va concretando en incidentes que derivan en otro mayor en el que se ven envueltos padre e hijo y el resto.

Por otro lado, el texto de Sastre contiene numerosos momentos que nos recuerdan a *El Proceso*, de Franz Kafka, donde se entrelaza todo aquello que implica el sometimiento a una ley irracional expuesta de una manera caprichosa y desprovista de las mínimas protecciones de los derechos elementales; el sometimiento al imperio de la ley y la incomprensión de su aplicación irracional por parte de los ciudadanos súbditos del Estado, incluso de los propios militares timonea por toda la obra. Los soldados que colocan la pica saben que tienen que obedecer a la norma. El viejo Fürst exige a los militares que abusan de él que ha sido un buen ciudadano porque cumple el derecho. Nadie se atreve conscientemente a desobedecer la norma, de saludar el objeto que lleva la pica. En el montaje escogimos un pequeño barril verde, sobre dicha pica del tamaño de una

lata de CocaCola, en lugar del sombrero del gobernador, para simplificar los elementos de escena, para provocar una especie de correlación en el espectador entre los barriles que se mueven y se colocan y cambian de sitio con un minibarril, símbolo del imperio económico de Gessler. De esta manera, la implicación, sin necesidad de modificar el texto, podía ser entrevista por el espectador. Conseguiríamos, así, esquematizar la puesta en escena con la existencia de elementos prefigurados, concentrando la información sobre algún objeto, ya sea un barril, una manzana, un arco o una flecha, o en unas palabras como, por ejemplo, “tienes los ojos tristes”.



Para Kant, el derecho era coacción, sin ella, la norma jurídica no puede ser cumplida. Ninguno de los personajes se atreve a cuestionarla, excepto Tell, excepto el derecho natural. Y en otro plano, quien se atreve a desestabilizar el orden de lo humano positivo, es, precisamente, la naturaleza, con sus fuerzas imprevisibles. Esta alusión al

expresionismo kafkiano, nos lleva a la presentación de personajes de corte valleinclanesco, como los pobres o los mendigos que popularizan los altos problemas de Estado, de cuyas amputaciones se sonríe el país. Por nuestra parte, preferimos no hacer patente en escena estas amputaciones del cojo y del manco, colocando dos personajes con todos sus miembros en orden. De manera que, el espectador, sin necesidad de modificar el texto, comprobara que las mutilaciones equivaldrían a las paranoias propias, provocadas por un Estado que cercena con eficacia las aspiraciones vitales de su población. Al igual que Kafka, Valle-Inclán deforma la realidad para hacerla más clara. Tensionar los polos de dicha realidad provoca un estado de lucidez en el espectador hacia la detección de las cuestiones esenciales, que ha de aprovecharse. Esta obra de Sastre da cabida a la deformación y a la esquematización para hacerla aún más real. De esta manera, nos colocamos, casi por obligación, en una estética expresionista que ya el mismo escenario, dotado de rampas y de ningún ángulo recto, ofrecía.

No obstante, toda esta tendencia a la sobreexpresión llegaba a equilibrarse con un realismo y un interés por la justicia social del texto. Para propiciar esta estética y crear un sentido de abstracción filosófica propia del expresionismo, decidimos desubicar la obra de tiempo y de espacio. Acierto que dotaba a la pieza de universalidad, de actualidad, y de antigüedad también, así como de una tendencia al nihilismo y al existencialismo envuelto en un halo brumoso, como si de un mal sueño se tratara. Con ello, conseguimos pintar la versión de Alfonso Sastre con las tendencias que nos parecían apropiadas para entender la obra, el autor y su contexto. A través de un neorromanticismo gótico de corte social y político, un expresionismo con tendencia a la abstracción filosófica y a esquematizar y a tensionar los polos de la realidad, así como ciertos aires existencialistas de posguerra y un sentido filosófico jurídico que cuestiona el derecho positivo frente al natural, se forjó esta tragedia que entronca con la tradición crítica kafkiana de lo moderno.

Alfonso Sastre elegiría el modelo de tragedia para contar un tema trascendente, serio, elevado, como es la lucha por la libertad. Pues predomina en la obra un tono solemne, con un notable grado de estilización. El dramaturgo encontraría en este modelo un vehículo para expresar su concepto de la ética y una justificación de la violencia para defender la libertad. Los valores del protagonista Guillermo Tell se enfrentan a los de su entorno, a los valores sociales que predominan en una población condicionada por las consecuencias de la desobediencia. Como en toda tragedia,

el héroe debe conseguir su fin, debe tocar su destino: en este caso sería el de la liberación de su pueblo y el restablecimiento de un derecho natural. Así que se ve impulsado por un estado de ánimo próximo a la tristeza, al asombro por tanta injusticia, que conecta con un estado de ira que le hace ejercer de héroe activo y preciso. Pero Tell se enfrenta con un dilema: la posibilidad de salvar a su hijo y a él mismo o bien morir los dos. Así que deberá elegir. Cuando decide y actúa, primero mata a su hijo y, luego, a Gessler. El objetivo inevitable, la liberación de su pueblo, se produce con la muerte del tirano. Tell no puede conseguirlo sin que la tragedia envuelva a su familia en la desdicha. El sacrificio genera en él una especie de fuga hacia la ensoñación. Si bien el pueblo lo considera un líder, él percibe su propia muerte en vida. Sin su descendencia y sin el tirano, no le queda sino una especie de sentido imaginario sobre sí mismo y la realidad, siendo elevado a la categoría de héroe nacional. Como vemos, el que el protagonista alcance el objetivo, que hemos considerado como inevitable, determinado por un destino más o menos conocido, no implica un final feliz.

El conflicto, provocado por el abuso del poder del tirano, divide a los personajes del drama. De un lado, se hallan los conspiradores; de otro, los que se mantienen en la obediencia, ya sea por el miedo, ya sea por el interés o por las dos cosas. Guillermo Tell se sitúa entre los conspiradores. Todos confían o intuyen que se convertirá en el principal brazo armado de la sublevación. Así, con ayuda de la leyenda, como sucede, por ejemplo, en la conocida obra de Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, el espectador conoce la situación en la que se encuentra el protagonista.

Guillermo Tell tiene los ojos tristes no es ajena tampoco a la carencia de grandes dosis de intriga. La acción se encuentra muy concentrada en el choque entre el protagonista y la fuerza que se opone, entre la libertad colectiva y el abuso del poder. Así que es fácil de comprobar cómo el enredo es mínimo y el argumento sencillo: un pueblo oprimido que espera su libertad, pero sometido a la inmovilidad del miedo. Guillermo Tell provoca esa liberación con el fatal sacrificio de su hijo y la muerte del tirano. La ironía trágica recaerá en que el espectador sufre cuando comprueba que el propio Tell fallará el destino que la leyenda le impone de antemano.

Alfonso Sastre contó con estas expectativas previas a la hora de componer su *Guillermo Tell*. El texto así lo demuestra. En este punto, consideramos que la puesta en escena debía de ser escueta, con un subrayado simple, preciso, destacando la duda y el asombro de un personaje que se enfrenta a su entorno como un niño ante el mundo, es decir, con miedo, con valor. Había que tener en cuenta un hecho importante. Al igual que sucede con los personajes en la Comedia del Arte, en esta pieza, los espectadores saben quién es el personaje Guillermo Tell. Así que la puesta en escena no presenta demasiadas explicaciones del mismo. Fue imprescindible, entonces, con ayuda del texto, intentar pasar directamente a sus circunstancias y objetivos.

El escenario único del patio de la Escuela de Actores de Canarias, es decir, un espacio semiexterior, ayuda a enfatizar el conflicto entre lo urbano y lo natural, que apuntábamos al principio. No sólo ayuda a concentrar la acción, sino a provocar la frustración por la imposibilidad del cambio, aunque pareciera que es posible. Es cierto que se produce una transformación a la caída del tirano, pero parece, y Guillermo Tell nos lo confirma en su soledad final, que dicha transformación ha provocado en él una cárcel peor para su conciencia natural: la causa de la muerte de su hijo, pues ha incumplido la ley natural de que un padre mate a su descendencia, al futuro. La elección de este espacio nos acercaba más al teatro griego, nacido del ritual a Dionisio. Esta disposición parece indicar un respeto hacia el propio teatro, una seriedad más cercana a la tragedia, así como a lo épico.

En el cuadro tercero, el de la reunión de los conspiradores, la escena fue presentada en tres pisos. En el primero, el de abajo, Guillermo Tell pasea, mientras que en el segundo y el tercero los

demás discuten sobre cómo ha de llevarse a cabo la sublevación y realizan sus votaciones pertinentes, que, por cierto, desesperan al propio Tell. El planteamiento de este cuadro nos proporcionó el motivo para homenajear a la escenografía medieval, que adoptó también el teatro expresionista, donde la parte de abajo -en nuestro montaje está ubicado el héroe- simbolizaba el infierno, mientras que donde se encuentra Fürst, en el último piso, significaba paradójicamente, el cielo, el futuro después del sacrificio, después de la muerte.

Si bien es cierto que el decorado no estaba lo vacío que una tragedia, en sentido estricto, exigía, en general sí que se hallaba casi despojado de densidad. La esquematización de la realidad podría estar reñida con la densidad. Tan solo, dos elementos, dos conceptos, se mantienen en escena permanentemente: los barriles verdes a los que hemos aludido y la gran tela de araña, también, verde. En relación con este último elemento, cabría decir que es la consecuencia palpable de las menciones que el texto de Sastre dirige a las arañas, a las serpientes... Comparaciones que los personajes realizan cuando hablan de Gessler. Escogimos el concepto de arácnido como metáfora del ser en el sistema, y su tela, el sistema mismo. Y así lo expusimos, aportando una consideración no suficientemente explotada en el texto. En la puesta en escena, en el primer cuadro, los dos personajes mendigos están sobre la tela de araña, como si fueran dos insectos enganchados en la red. En el sexto cuadro, Gessler hace su aparición estelar al atravesarla con su séquito. En el último cuadro, Tell se enreda con ella, como si fuera una crisálida, y, al terminar la obra, el público es separado de la representación y envuelto, también, en una gran tela de araña.

La alusión a los insectos dentro del mundo urbano como metáfora de lo humano es bien conocida en obras como *La metamorfosis*, de Franz Kafka, o en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca. En ambos casos, ayudan a tensionar trágicamente los polos de la realidad. En la pieza de Alfonso Sastre, aunque las alusiones son más evidentes, la puesta en escena compensó con la prefiguración y las relaciones antitéticas. Con este objeto omnipresente, la estrategia del poder del sistema está en la imaginación del espectador en todo momento, tal y como les ocurre a los personajes de la obra. La imagen final de nuestro montaje, del propio protagonista, después de prescindir en esta parte del aparato dialógico final, es la de una crisálida. Centramos la atención en un Guillermo Tell presentado en forma de monólogo, aturdido, buscando el ser que escribiría Schiller y envuelto en la tela de araña verde, que se mantiene durante toda la obra, es decir, envuelto en la desesperación de algo que no ha debido suceder, enredado en la representación de un mismo sistema.

Las alusiones del texto a la construcción de la cárcel no se observan de una manera realista en escena, sino a través de la proyección de una espiral sobre el suelo que esconde una significación concreta. Los obreros sólo mueven los barriles verdes, que han sustituido a los ladrillos de la obra. La cárcel viene a ser, entonces, un espacio limitado y voluntariamente organizado desde la libertad, con el asentimiento de todos y la frustración de saberse dentro de una espiral que a los que se introducen en ella va impulsando sin remedio hacia su interior.

El sombrero se sustituye por un minibarril verde sobre la pica. De esta manera, logramos un efecto que la leyenda original no posee. Con este pequeño cambio, se producía una denuncia al sistema imperialista del capitalismo y, por ende, pretendíamos que el color verde simbolizara nuestra naturaleza del planeta.

En cuanto a las armas utilizadas, es decir, las metralletas y la ballesta, decidimos conservarlas porque si bien las primeras provocan un mayor impacto sobre el espectador e implica modernidad, coacción del derecho positivo, la segunda reforzaba y asociaba al espectador con el personaje

medieval, al dotarla de la nobleza de lo natural, contribuyendo al anacronismo y a la revisión estética.

La manzana alude al territorio del mito del Génesis, como una fruta prohibida que, en el caso de Adán y Eva, provoca la liberación de lo eterno y el encuentro con lo efímero y, en consecuencia, con la muerte. Sea como fuere, materializa el conflicto y parece entrevista como la esperanza del pueblo y la prolongación del sistema y de la vida, como lo prohibido. Con lo cual, constituye un elemento que provoca el encuentro, entonces, entre lo natural, lo artificial y el destino. En la puesta en escena, Gessler coge una manzana y come de ella, antes de ordenar que la coloquen sobre la cabeza del hijo de Tell. La fruta natural, así mordida, representa el pueblo, su esperanza y la frustración que genera la imposibilidad del cambio.

Considerando todos estos elementos como conceptos interpretativos, al traducir las intenciones de la obra con un carácter simbólico, rediseñamos el conjunto y correlacionamos, además, personajes y símbolos. De esta manera, cada uno de los actores y de los que hicimos posible este montaje podíamos aludir a dicha forma de representación.

De esta manera, Guillermo Tell representa, como hemos comentado, un modelo de libertad individual en relación con el derecho natural. Tiende a guiarse por sus instintos, se siente en la obligación de actuar y, por ello, no se atiene a lo social. Cuando Guillermo Tell tiene los ojos tristes, le envuelve la frustración y una especie de melancolía, de asombro incluso, ante la realidad que no le permite cumplir con sus objetivos. Alfonso Sastre parte de la idea de que ha creado otro personaje, quizá más real, que tiene una segunda oportunidad para repetir su proeza. Guillermo Tell representa la desobediencia civil a favor de un derecho natural.



Paralelamente al protagonista, vemos que en el primer cuadro el ciego se presenta como una prolongación de Tell, en la vejez. Nosotros preferimos interpretarlo en idénticos términos. Escogimos el primero de los romances de ciego, sólo, porque conecta con el cuadro sexto y su cruel desenlace, pero a la inversa. En el cuadro primero el romance cuenta cómo un hijo ve morir a su padre por culpa del tirano. La falsa expectativa se comprende y se cierra cuando en el cuadro sexto

sucede lo contrario: el padre mata a su hijo a causa de los delirios del tirano.

Por su lado, Gessler, como ya hemos apuntado antes, representa el derecho positivo que actúa al margen de la naturaleza y que acota las aspiraciones de libertad de su población. El tirano se acerca a una especie de señor feudal, colocado en una especie de plano superior, que desconoce la voluntad de su pueblo. Tampoco parece interesarle. El distanciamiento es tal, que, tan solo a veces, trata de probar cómo se mueven los individuos cuando se les pincha con algún aguijón. También, es cierto que la figura de Gessler no tendría sentido sin su pueblo y sin Guillermo Tell. Su presencia es imprescindible en todos los cuadros hasta que toma forma humana en el sexto.

Hedwig, la esposa de Tell, la definimos como la madre tierra. Cumple la función protectora del héroe: siente perder a su hijo, pero de su especial comprensión ante los acontecimientos fatales, se desprende la consideración de que es un problema con solución, de que no está todo perdido. Pues de alguna manera se puede recuperar con otro hijo. La madre tierra se regenera, se redefine. Es el único personaje que no le pide nada a Tell. Le apoya sin esperar nada a cambio. En el montaje, es presentada como una compañera fiel, comprensiva, contenida, que no toca en ningún momento a



Guillermo ("tell")
tiene los ojos tristes
de Alfonso Sastre

<< Este Guillermo Tell mio este que tiene los ojos tristes significa, independientemente de sus numerosos y deliberados anacronismos y anacronismos, una ruptura del viejo mito. Tell deja de ser el protagonista de una proeza para convertirse en el sujeto de una tragedia. Adquiere, en este tratamiento, la grandeza de un redentor por cuyo sacrificio es posible la salvación de otros. Es destruido para que vivan los demás. En su corazón no habrá ya nunca alegría pero su pueblo será feliz >>

Alfonso Sastre

«Contemplada en su conjunto, la producción teatral de Alfonso Sastre presenta una gran coherencia y unidad en los fines que no son sino los de actuar como revulsivo de una situación social siempre insatisfactoria [...] Se sitúa siempre del lado del optimismo y del marginado con una inextinguible disconformidad con la realidad social y sintiendo la necesidad de transformarla. Drama personal también es la amargura del pasar de esperanza en esperanza siempre defraudada en cada encrucijada histórica propicia a algún cambio real: la Guerra Civil, la transición a una democracia tejida de gris consumismo bajo el neocapitalismo occidental, la putrefacción del socialismo real destapada tras la caída del muro de Berlín.

Su itinerario dramático, tenso en la perenne búsqueda de nuevas formas y contenidos temáticos y en la necesidad de la denuncia, corre paralelo a una atormentada evolución interior siempre en pos de un sueño de cambio radical de la realidad social hacia una auténtica justicia y libertad. Obra y biografía están íntimamente vinculadas, y son además la historia de los dos últimos tercios de este siglo [de teatro] y su desarrollo concreto en el solar hispano».

Magda Ruggeri Marchetti

Reparto

Mendigo, Secretario	Irene Álvarez
Guillermo Tell	Amanhuy Cala
Capataz, Pregonero	Gloria Fuentes
Tabernero, Gessler	Héctor Gutiérrez
Ciego, Secretario	Carmen Hernández
Mendigo, Guardia	Diego Luján ex
Niño, Walty	Sara Martín
Mendigo, Melchior	Daniela Meana
Vieja, Guardia	Idaira Santana
Sargento, Guardia	Carlos Pedrós
Fuero	Daniel Tapia
Stauffacher, Guardia	Laura Tirados
Hedwig	Magdalena Vega

Fecha Técnica

Dirección de montaje escénico
Isabel Díaz / Amparo Camero

Dirección técnica del taller
Isabel Delgado

Asesor de dramaturgia
Roberto García de Mesa

Coordinación del proyecto
Dpto. Teoría Teatral de la EAC

Banda sonora
Amanhuy Cala Yanez

Iluminación y sonido
Daniel Badal

Escenografía, Vestuario, Diseño gráfico e iluminación
Alumnos 3º EAC

Asistente de acrobacia
Julio Goya

Asistente de efectos musicales
Miguel Pérez Limilana

Créditos

Agradecimientos:
Ena Kala, Goya Lantiga, Fernando Sicas, Francisco Pablo Calvo López, Néstor Rodríguez, Roberto González, Miguel María Díaz, Fernando Díaz, Fernando Pérez Ramos, Pablo García, David Pardo, etc.

su marido, que se comporta como una especie de espíritu, en mitad de ninguna parte, distanciada de todo, excepto de los sentimientos más esenciales. Además, justifica sus actos y se ubica en el mismo espacio que Guillermo Tell.

El pequeño Walty actúa como una prolongación del héroe, como una perpetuación de este especial linaje. Su único hijo representa el futuro, un futuro enfermo y débil, pero valiente y confiado. La obra parece presentarnos en este punto dos maneras de entender el futuro simbólico de Tell: como herencia personal y como aspiración del pueblo.

Pero Sastre rompe con las expectativas creadas por los propios orígenes de la historia medieval de Guillermo Tell, puesto que acaba devorándose a sí mismo. Al matar a su hijo, Tell rompe con la ley natural y su continuidad. Sastre parece pretender con ello, ante la indignidad del hecho cometido, la participación social, una comunión con el espectador destinada hacia la acción política. Este tipo de acontecimientos obliga a interrogarse al observador acerca de su propia vida y de su condición participativa. El teatro de Sastre no cabe duda de que cataliza el activismo y propicia la manipulación. *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* es un ejemplo de ello. Sin embargo, nuestra propuesta pretendía armonizar la ética y la estética, aunque siempre en unos niveles de estilo y de corrección aceptables. Una premisa importante de partida fue la de prescindir de la obra

52

panfletaria, aunque sin renunciar del todo al espíritu de denuncia de las dictaduras y de las condenas de los derechos humanos que navega por toda la pieza. En esa vía, algunas de las transiciones se valían de una música original electrónica con evocaciones minimalistas y sonidos planos, aéreos, de percusión, guitarra, teclados, que subrayaban la sensibilidad de los instantes; o bien de proyecciones de imágenes, donde se combinaba arte y denuncia social, dirigidas desde lo alto hacia el suelo del espacio escénico y, por tanto, sobre los personajes, generando, así, matices de sentido o visiones simbólicas acerca del discurso de cada uno o, incluso, de la totalidad.

El viejo Fürst, padre de Hedwig, mantiene unos lazos de afecto y de rivalidad con Tell. La diferencia que los separa recae en que el anciano es un intelectual y burócrata y el segundo es un hombre de acción y práctico. Fürst sigue la estela del héroe. Pretende compartir sus mismos objetivos, pero desde un modelo burocrático, organizado profundamente. Dicho modelo de nuevo Estado es presentado como un puente entre el derecho natural y el derecho positivo, aunque de una manera ideal. El espectador, guiado por los ojos tristes de Tell, es invitado a pensar que el nuevo sistema que se ha de crear, tras la caída del dictador, será un modelo positivo justificado por el buen hacer de sus gobernantes. La obsesión de Fürst por el procedimiento y la organización hacen ver a Tell y al espectador que el derecho natural volverá a ser violado en el futuro por los hombres. No es menos cierto que tanto Fürst como Gessler utilizan al héroe para beneficiarse. El primero para escarmentar a la población, para justificar su poder, y el segundo para acceder a dicho poder.

Finalmente, dividimos al pueblo en varios grupos. De un lado, los militares y los asistentes del dictador, que representan la acción estipulada por Gessler, su brazo ejecutor. Por lo tanto, mantienen un cierto compromiso con su figura. Se ubican en el espacio de la obediencia civil, es decir, del cumplimiento de la ley, aplican la norma sin plantearse otras consideraciones que salgan de su conciencia. Figuran de una manera positiva, en el sentido de que potencian el sistema por medio de la acción. Mientras que el resto del pueblo se sitúa en un plano negativo, de no acción, permitiendo todos los excesos del poder. Una masa envuelta en las brumas del miedo, del asombro, de la duda, de la individualidad, desprovista de motivación. Tan solo unos pocos se dejan capitanear directamente por Fürst e indirectamente por la fuerza y el compromiso de Tell con la vida en libertad.

Todos los aspectos de la dramaturgia de *Guillermo “Tell” tiene los ojos tristes* que hemos citado hasta ahora fueron unificados en cuatro grandes aspectos que sirvieron como cuatro puntos de referencia a los que se acudió para realizar el trabajo de la puesta en escena. De esta manera, el marco de trabajo dramático se habría de configurar bajo el auspicio del esquema que citamos a continuación:

1º Atemporalidad.

2º Mensaje (Dialéctica del poder): 2.1. Derecho natural/derecho positivo. 2.2. Burocratización y medios de comunicación. 2.3. Capacidad de sufrimiento (selección natural). 2.4. Opresión/Libertad. 2.5. Resignación (muerte en vida).

3º Recepción (Reflexión del espectador): 3.1. Visión de futuro (Fecundidad). 3.2. Agitación social. 3.3. Ambigüedad/Contradicción/Profundidad. 3.4. Autocrítica.

4º Esquematizar la realidad (Objetos): 4.1. Dosificar los recursos. 4.2. Minimalismo (Repetición). 4.3. Movimiento/Reposo. 4.4. Animalización (Fábula grotesca). 4.5. Falsas expectativas. 4.6. Expresionismo. 4.7. Existencialismo.

Así mismo, estos cuatro puntos quedaron enunciados, para una mejor esquematización conceptual, como:

1º Atmósfera.

2º Mensaje.

3º Recepción.

4º Estética.

Posiblemente, de todos estos cuatro enunciados, los que se tendrían especialmente en cuenta para la interpretación de un texto de estas características serían el Mensaje y la Recepción. Esto es, la dialéctica del poder y la reflexión del espectador en torno a ella. Estos dos elementos interactúan poderosamente en el montaje *Guillermo “Tell” tiene los ojos tristes*. Los esfuerzos del Taller de tercer curso de Interpretación de la Escuela de Actores de Canarias se orientaron con ayuda del texto, en esa dirección. De esta manera, la obra se dejaría vestir por este modelo diseñado al efecto.

El reparto y la ficha técnica de *Guillermo “Tell” tiene los ojos tristes* quedó como sigue a continuación:

Irene Álvarez (Mendigo, Secretario), Amanhuy Cala (Guillermo Tell), Gloria Fuentes (Capataz, Pregonero), Héctor Gutiérrez (Tabernero, Gessler), Carmen Hernández (Ciego, Secretario), Diego Lupiáñez (Mendigo, Guardia), Sara Martín (Niño, Walty), Daniela Meana (Mendigo, Melchtal), Idaira Santana (Vieja, Guardia), Carlos Pedrós (Sargento, Guardia), Daniel Tapia (Fürst), Laura Tirados (Stauffacher, Guardia) y Magdalena Vega (Hedwig).

Isabel Delgado (Dirección), Isabel Díaz y Amparo Carnero (Dirección de Actores), Roberto García de Mesa (Dramaturgia), Amanhuy Cala Yanes (Banda Sonora), Daniel Badal (Iluminación y Sonido), Julio Goya (Asistente de Acrobacia), Miguel Pérez Limiñana (Asistente de Efectos Musicales). La Escenografía, el Vestuario, el Diseño Gráfico y la Iluminación corrieron a cargo de los alumnos de tercer curso y la coordinación del proyecto, del Departamento de Teoría Teatral de la Escuela de Actores de Canarias (sede de Tenerife).

Guillermo “Tell” tiene los ojos tristes fue reconocido por su autor como uno de los mejores montajes que se han llevado a cabo de esta obra. Los espectadores que pudieron ver las cuatro representaciones que se realizaron entre los días 30 de junio y 1, 2 y 3 de julio de 2005 en el Teatro de la EAC en la sede de Tenerife fueron testigos de una revisión de una revisión de una revisión del personaje de Guillermo Tell. Una interpretación de una interpretación de una interpretación... Y un modo de hacer teatro que, aún acercándose al sentido de realismo social que imprime Sastre a su obra, se aleja considerablemente de los sistemas de escritura utilizados en estos momentos, más sofisticados, individualistas y menos didácticos. Pero, quizá, en esta época que vivimos, donde se dan cita en nuestra sociedad movimientos silenciosos e indirectos, de traición y de amiguismos, de proteccionismo y de intereses maquiavélicos, de voracidad y delgadez, de ansiedad y locura, de terrorismo, de maltrato, de hambre, de guerras, de asombro, de asombro... Como le sucede a nuestro Guillermo Tell... De asombro por la falta de valores esenciales, de planteamientos razonables y flexibles, de compromiso social y natural, verdaderamente solidario y no políticamente correcto... Quizá, en este tiempo, resulte muy difícil ser como Guillermo Tell. Aunque puede que lo que no parezca tan difícil sea tener los ojos tristes. ■

Alfonso Sastre: la libertad atada a la palabra

Nicolás Fernández Hernández
Escuela de Actores de Canarias

Si como afirma Juan Mayorga¹ «el teatro es el gran archivo de la experiencia humana», parte importante de nuestra memoria dramática y personal la hallamos en la obra de una de los autores más

comprometidos de la España contemporánea, Alfonso Sastre. Guiado por un compromiso social, político y estético que permite la exploración y la búsqueda de sentido de una realidad compleja y con frecuencia dolorosa, ha sabido encontrar en el arte un instrumento de análisis y comprensión profundos.

Su dedicación al trabajo riguroso, su tenacidad en la lucha por el respeto de los derechos humanos y su vocación intelectual y literaria lo llevan a superar gran parte de los obstáculos encontrados durante su interesante, a la vez que arriesgada, trayectoria artística y vital. Como pensador insobornable y como dramaturgo audaz Sastre se muestra siempre intransigente ante cualquier tipo de imposición o restricción social que coarte su creatividad. No resulta extraño por ello que el proceso de liberación del hombre aparezca como uno de los grandes temas recurrentes en su obra. La libertad, tantas veces amordazada por los regímenes autoritarios y dictatoriales, encuentra su voz en el drama sastreano, que pretende hacer del teatro un espacio democrático y participativo, no exento de polémica. Como ha demostrado la investigadora italiana Magda Ruggeri Marchetti²: «existe una estrecha relación entre la evolución del pensamiento político de Sastre y la sucesión cronológica y temática de su producción teatral». Desde sus primeras tentativas de corte experimental hasta sus últimas incursiones dramáticas dentro del marco genérico de la tragedia compleja, Sastre no hace sino matizar, madurar y enriquecer sus líneas generales de pensamiento. Su continua renovación formal no lo aleja de la preocupación constante a la que lo somete la búsqueda de la verdad de su momento histórico. Para ello, antepone al silencio, cómplice y colaborador con las injusticias, la palabra literaria, siempre ambigua y connotativa.

A pesar de que la filosofía contemporánea haya puesto su atención en la inefabilidad del lenguaje y en sus limitaciones para expresar el mundo, sigue siendo éste la manera más compleja y sofisticada de comunicación entre los hombres. Las palabras, como ya evidenciara el teatro del absurdo, falsean, maquillan y ocultan una realidad sugerida por el autor, que el curioso lector y/o el atento espectador deben descifrar. Se trata por tanto de un elemento ineludible en el teatro que, apoyado o no en otros semas no verbales, invita a desconfiar de la apariencia de todo cuanto sucede en la escena, y a reflexionar sobre otras posibles realidades.

Frente a un teatro servil ante las modas, intrascendente y destinado exclusivamente a la distracción y al entretenimiento, Sastre propone un teatro vertebral, así lo llama, que aboga por

¹ *Foro de debate: el teatro español ante el siglo XXI*, celebrado en Valladolid en febrero de 2001.

² M. Ruggeri Marchetti en la introducción a la edición de A. Sastre, *M. S. V. (o La sangre y la ceniza)*. *Crónicas Romanas*, Madrid, Cátedra, 1979, pág. 27.

la unión y la implicación social de todos los que conforman el hecho teatral. Es necesario que el espectador, elemento fundamental en este proceso de comunicación, tome conciencia y se sitúe, junto con el resto de integrantes que constituye el colectivo teatral, en la vanguardia de la denuncia y la protesta.

Gusta Sastre en sus textos de la multiplicidad de significados y de las problemáticas abiertas en su afán de exigir al público, que asiste a ver sus dramas, cierto posicionamiento ante las situaciones planteadas. Con el mismo propósito, suele insertar a sus personajes en realidades un tanto misteriosas que los receptores literarios y/o teatrales nunca acaban de conocer en su totalidad. Todo ello no viene sino a subrayar su intención de turbar y de agitar la conciencia del espectador. Ya en su artículo «Teatro de Agitación», escrito en 1950, Sastre arremetía contra la tranquilidad egoísta y la absoluta impasibilidad del teatro español de entonces. Y en la misma fecha se lamentaba, junto a su colega y amigo José María de Quinto, en el «Manifiesto del TAS (teatro de agitación social)»³, publicado paradójicamente en la revista falangista *La Hora*, de haber asistido al «impresionante éxodo del público desde el teatro al cine, desde el drama al espectáculo frívolo, desde la angustia al enmascaramiento, desde la realidad a la evasión, al olvido culpable y al paraíso artificial». Concibiendo el teatro como un arte social pretendía el TAS, entre otros objetivos, no sólo renovar la escena española sino, sobre todo, transformar la vida de los ciudadanos y hacer que se produjera un fuerte movimiento de retorno al teatro. Sin embargo el proyecto entusiasta de estos dos jóvenes autores pareció no gustarle a la autoridad competente que llegó a desautorizarlo.

Ya algunos años antes, había comprobado Sastre cómo el teatro profesional había dado la espalda a las nuevas propuestas ofrecidas en los comienzos de su carrera como dramaturgo. Fruto de esa situación había sido la creación en 1945 junto a los jóvenes Alfonso Paso y Medardo Fraile, entre otros, de un grupo universitario independiente llamado «Arte Nuevo». Este intento de renovación total del teatro, que no contó con la ayuda oficial ni con el apoyo regular de gran parte de la crítica, con algunas notables excepciones como la de Alfredo Marqueríe, ha de ser considerado, sin embargo, el embrión de los posteriormente llamados teatros de cámara, independientes y experimentales. A esta primera etapa pertenecen algunas de las obras en un acto escritas junto a otros componentes del grupo y publicadas en 1949 en el llamado *Teatro de Vanguardia. 15 obras de Arte Nuevo*. La estética de base de estos intentos experimentales estaba formada por ingredientes diversos, que provenían de movimientos como el simbolismo, el expresionismo y el surrealismo, istmos todos que tenían como frente común la burguesía. Dramas en los que prevalece cierto existencialismo como *Ha sonado la muerte* y *Uranio 235*, ambos escritos en 1946, o *Cargamento de sueños*, de 1948, precisaban de un público nuevo y suponían una protesta impetuosa al teatro existente, y una llamada a la experimentación y al cambio que desoyeron las instituciones.



Cargamento de sueños Die: José Luis García Foto: Sergio Parra

Pero a pesar de las dificultades encontradas en el camino, Sastre no se ha rendido nunca en su empeño de reformar el teatro y de reactivar las mentes y, al igual que hicieran Unamuno, Valle Inclán o García Lorca, es decir, los grandes renovadores de la escena contemporánea en nuestro país, se sigue preocupando de la formación del público receptor de sus obras.

3 F. Caudet, «*La Hora* (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra», en Mariano de Paco (ed.), *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pág. 156.

A la pluralidad de contenidos y la diversidad de enfoques temáticos y estéticos que se dieron en nuestra escena durante el primer tercio del siglo xx, reflejando de esta forma la variedad ideológica de esa sociedad, les sigue, tras la llegada al poder del Generalísimo Francisco Franco, la instauración del pensamiento único. Desmantelar todo el movimiento cultural de la segunda república era uno de los objetivos fundamentales de la nueva dictadura militar. Para borrar toda huella de la etapa anterior se procede al expurgo de textos, al cierre de revistas y a la prohibición de libros. La vida cultural española se resiente y el teatro queda reducido, tal y como señala Medina Vicario⁴, a «dos sectores muy distintos en contenido y pretensión». Por un lado el oficial, en donde triunfan la comedia burguesa, el teatro de evasión y parte del repertorio clásico que rememora el glorioso pasado áureo del Imperio, y por otro la presencia marginal o minoritaria del teatro universitario independiente, en donde Sastre desarrolla su labor como hombre de teatro.

En 1939, el gobierno de Franco establece la censura oficial en todo tipo de espectáculos, con el único fin de controlar cualquier proceso de creación artística. Se impone en España, la entonces considerada reserva espiritual de occidente, un sentido de la moral asfixiante que exige un control sistemático de las representaciones teatrales. Las alusiones explícitas a la situación precaria en que se vivía y a la liberación del país, junto con las críticas directas al régimen quedaron vedadas, puesto que menospreciaban la labor del gobierno y atentaban contra la unidad de la patria.

Los jóvenes dramaturgos tienen dificultades para producir sus trabajos, pero el propósito de establecer un nuevo diálogo con el espectador, los lleva a estrenar sus obras en las funciones únicas de las llamadas sesiones de cámara y ensayo, donde intentan superar por diversas vías las normas gubernativas impuestas. Las duras condiciones en las que el artista debe gestar su obra agudiza, en algunos casos, la creatividad de los autores, que se ven obligados a demostrar su ingenio para expresar sus ideas sin ser censurados. Si como afirmaba Buero Vallejo⁵, otro de los innovadores de la escena española de posguerra, «ninguna limitación ha hecho sino espolear al verdadero creador», la literatura y el teatro de esta época se presentan, sin duda, como una verdadera ocasión para desarrollar la imaginación a través del lenguaje y de la técnica dramática, y para aspirar por medio del arte a la liberación del individuo: la libertad atada a la palabra.

Sastre, que es consciente de esta situación y que se muestra incansable en su lucha, en 1960, de nuevo junto a de Quinto, publica en la revista *Primer Acto* la declaración-manifiesto del nuevo Grupo de Teatro Realista. Con ella intentaba dar a conocer una novedosa propuesta teatral a un público que empezaba a cansarse del teatro banal y un tanto anodino, que desde la década de los cuarenta pisaba nuestros escenarios. Se trataba ahora de ahondar en el realismo y sus formas, desde la teoría y la práctica escénicas. A pesar del entusiasmo con el que se concibió el proyecto tan sólo fue posible una única temporada, en la que se representaron piezas tan relevantes como: *Vestir al desnudo*, perteneciente al repertorio mundial y escrita por el dramaturgo italiano, Luigi Pirandello, *El tintero*, propuesta de realismo expresionista llevada a cabo por un novel Carlos Muñoz y *En la red*, la defensa apasionada que de los oprimidos hace otro dramaturgo autóctono, el propio Sastre.

El concepto de realismo literario que propaga el grupo será en 1965 plasmado por Sastre en su obra teórica *Anatomía del realismo*. El libro contiene un interesante artículo titulado “Arte como construcción”, que había sido publicado en 1958 por la revista “Acento Cultural”. En él se defiende el arte como una representación reveladora de la realidad, hecho por el que cumple una función justiciera, que hace sentir a los artistas útiles a la comunidad en la que viven. “Sólo un arte de gran calidad estética es capaz de transformar el mundo”⁶, señala Sastre en otro de los puntos expuestos en

4 M. Medina Vicario, «Hacia los diez años de teatro ¿en libertad?», en *Veinticinco años del teatro español (1973- 2000)*, Madrid, Fundamentos Ensayos y Manuales RESAD, 2003, pág. 69.

5 C. Oliva, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002, pág. 173.

6 F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 388

su publicación. Y añade que el artista “se siente justificado no por la perfección de la obra artística en sí, sino por la purificación social a que la obra sirve”⁷. Éstas y otras reflexiones teóricas acerca del realismo, y del teatro en general, las irá desarrollando Sastre en obras como *La revolución y la crítica de la cultura*, de 1970, recopilación de diversos artículos publicados con anterioridad en revistas y en prensa, *Crítica de la imaginación* de 1978, que fue reestructurada como *¿Dónde estoy yo?* en 1994, o su más que recomendable ensayo *El drama y sus lenguajes*.

Sastre concibe el arte como un producto de la imaginación; y la realidad como el motor que pone al descubierto dicha capacidad. Según opina el autor la imaginación es capaz de crear lo que no existe en la realidad y de esta forma puede movilizar esa realidad en un sentido concreto. En definitiva, encuentra el dramaturgo en la imaginación el apunte esclarecedor hacia otras posibles realidades. Es preciso que se produzca un distanciamiento inicial de la imaginación con respecto a la realidad, pero tiene que ser ésta el fin último de aquélla. Además, la realidad inspiradora debe estar en conflicto con el modo de pensar y de sentir del artista, ya que su subjetividad, tal y como se señala en *Crítica de la imaginación*, es una parte de la realidad y en absoluto su negación.

Confiesa Sastre en “Notas para una sonata en mi (menor)” que el realismo había sido el método elegido de una empresa abocada a instaurar un teatro de carácter trágico en España. En una segunda etapa como dramaturgo el autor se propone profundizar en la tragedia como género y en el realismo como procedimiento, a la vez que se produce en sus dramas una notable evolución desde la angustia metafísica hacia la preocupación social, *Muerte en el barrio*, *Tierra roja* o *La cornada* son claros ejemplos de ello.

Pero la verdadera aportación sastriana al género trágico tiene lugar con la creación de su tragedia compleja, cuyo fundamento teórico aparece ya en su obra *La revolución y la crítica de la cultura*. Esta nueva fórmula, que se pone en práctica de forma acabada con el drama histórico *La sangre y la ceniza*, de 1965, supone un intento de superación de las líneas más representativas del género trágico. En la nueva tragedia Sastre trata de combinar elementos diversos provenientes de la tragedia clásica pura, del esperpento valleinclanesco y del teatro épico brechtiano. Con ella se propone desde la escena la toma de conciencia de la degradación social vivida a través de unos héroes, que llama irrisorios, próximos al espectador y extraídos de la cotidianeidad, de la historia o de la literatura. Existe en la obra sastriana una constante relación dialéctica con el pasado y con el mito.

El alejamiento histórico al que recurre el autor a lo largo de gran parte de su producción posibilita una doble significación: literal y simbólica, que permite por un lado establecer paralelismos con el presente y burlar la severa mirada de la censura, y por otro la desmitificación de sus héroes remotos y la denigración de sus tradiciones.

Por otra parte, el tratamiento, siempre personal, de los mitos literarios abordados, desde la insigne Celestina hasta el no menos célebre Sancho Panza, resulta interesante para observar cómo, a partir de los modelos iniciales, el autor es capaz de reconstruir nuevos personajes, desde una perspectiva si cabe más grotesca.

Aunque la reiteración de los temas conflictivos sea evidente, los contenidos, en esta nueva etapa, ganan en complejidad y en riqueza. Apesar de que no se abandonan las antiguas preocupaciones existenciales sí se produce en la tragedia compleja cierta evolución estética y formal.

La comicidad, advirtió Sastre, se hacía necesaria para la comprensión de lo trágico, de ahí la importancia que se le concede al sentido del humor en los nuevos textos. Por medio de la ironía y del sarcasmo se propicia, a menudo, el distanciamiento, característica pertinente de su teatro. Lo grotesco es utilizado en ocasiones como tenue línea divisoria entre la risa y el llanto, entre

7 F. Ruiz Ramón, loc. cit.

lo jocoso y lo patético, pero, sobre todo, entre lo real y lo ficticio. La confusión entre lo que es o no fantasía permite al espectador pasar del extrañamiento a la identificación, a través de una catarsis que, trascendiendo la visión aristotélica, es entendida en Sastre como toma de conciencia. En obras completamente imaginativas es posible hallar en lo fantástico una dimensión profunda que la realidad esconde. Hay en este sentido una voluntad declarada de evidenciar la existencia del doble plano realidad-ficción a través de: personajes que tienen conciencia de su condición, del juego metateatral de las piezas que subraya el carácter artificioso de las mismas, de las interrupciones teatrales del discurso, del empeño en mostrar la dualidad acción-representación o de la incorporación del autor a la escena como personaje del drama. Una misma figura puede, así, asumir multiplicidad de funciones y cambiar su identidad para representar en una escena al empleado de una estación de ferrocarril y acto seguido metamorfosearse en un camarero bibliófilo, como ocurre en *¿Dónde*



Dónde estás, Ulalume, dónde estás?

Dir: J. Carlos Pérez de la Fuente

estás, Ulalume, dónde estás? escrita en 1990. Un Autor, especie de “alter ego” de Sastre y narrador-comentarista de la historia, nos introduce en la taberna de “El gato negro,” en *La taberna fantástica*, mientras se lamenta ante el público de la imposibilidad de que éste pueda contribuir al ambiente de la escena fumando y bebiendo vino. Asistimos a la ejecución del drama *Los últimos días de Emmanuel Kant*, mientras que el literato fantástico Hoffmann, uno de sus personajes principales, lo escribe. Y así los ejemplos serían innumerables. Se crea con todo ello un teatro-convención en donde los personajes-actores se debaten entre lo onírico y lo real.

El sueño se utiliza, al igual que la alucinación, como espacio idóneo de confrontación con la realidad, a la vez que aparece como marco ideal en el que dar rienda suelta a la fantasía y en el que revivir las más esperpénticas pesadillas.

Los monstruos, antropófagos, andróides, vampiros y fantasmas que se incorporan a la galería de personajes sastrianos forman parte de otra realidad distinta pero no distante. Para el autor no hay un mundo ficticio absolutamente distinto, ya que el mundo imaginado establece siempre una relación con el mundo conocido. Lo terrorífico y lo siniestro llegan a resultar familiar, porque los verdaderos monstruos de estos dramas somos nosotros mismos. Lo cotidiano se muestra como algo fantástico, alejado de su contexto habitual, del mismo modo que lo extraño se torna rutinario. Los antihéroes de la tragedia compleja habitan entre la imaginación y la marginación, por eso no duda Sastre a la hora de elegir a sus protagonistas entre las féminas, los bohemios, los alucinados y las clases menos favorecidas, en ellos parece hallarse la esperanza del cambio. Seres malhablados, enfermos, lascivos, impotentes, precarios, envilecidos, decadentes, pero fabulosamente humanos, son, de forma individual o colectiva, los encargados de escenificar su destino trágico y de poner a prueba la capacidad de admiración del público espectador o lector. Todo se desarrolla en una atmósfera ambigua donde los personajes se descubren a sí mismos y en la que el carácter de provisionalidad de cuanto ocurre sitúa al espectador en un mundo de irrealidad abierto a cualquier posibilidad.

A lo largo de toda su producción ha mostrado Sastre interés por el modo en que debía organizar sus historias. La estructura superficial o externa de sus obras dramáticas suele estar organizada en partes, con una subdivisión menor en cuadros, como se advierte en *La sangre y la ceniza* o en *Crónicas romanas*, o dividida exclusivamente en cuadros, tal y como puede observarse en textos tan revolucionarios como *La mordaza* o *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. La articulación de sus dramas en cuadros responde a varias intenciones, que pueden ir desde la multiplicación y

el enriquecimiento de los espacios dramáticos, recordemos que en los dramas realistas conviven simultáneamente varios ámbitos, hasta el avance cronológico de la acción o la contraposición de ambientes. El grado de autonomía de los cuadros varía y puede oscilar entre la categoría de episodio, dentro de una historia completa, y la autonomía total, que hace que no se integre necesariamente en un lugar concreto de la trama, llegando a ser, incluso, intercambiable. El cuadro constituye, pues, una unidad dentro de la obra, establecida fundamentalmente desde el punto de vista de los grandes cambios de espacio, de ambiente o de época. Así mismo, uno de los moldes más recurrentes de este tipo de organización estructural es el que se realiza en torno a un viaje, en donde los cuadros se presentan como distintas fases del camino recorrido por el protagonista.

A medida que avanza en su producción dramática y que las condiciones del teatro en España van siendo las propicias, Sastre añade a la escena nuevos elementos, si bien muchos de ellos aparecen ya desde la fase inicial de su obra. La proliferación de técnicas espectaculares, la proyección en pantalla de imágenes y documentos, la utilización de carteles y de grabaciones radiofónicas, unidos al empleo de saltos temporales, de anticipaciones épicas y de anacronismos suponen una continua llamada a la convención teatral.

Desde el punto de vista literario destacan a este respecto la utilización de notas, de elementos paratextuales como el prólogo y de subtítulos encabezando los cuadros dirigidos al lector, además del uso de referencias intertextuales y de citas situadas en contextos ajenos. La libertad que se ejerce desde la construcción formal de sus obras no hace olvidar que la razón fundamental de su teatro es la de contribuir a revelar una crítica profunda de la realidad.

La preocupación social que ha presidido parte importante de su producción se materializa formalmente en la configuración de repartos multitudinarios que apuntan a una problemática de masas o colectiva. El análisis de la *dramatis personae* de la mayoría de sus piezas nos lleva a observar cómo muchos personajes se definen a través de una serie de variables que configuran una situación o un papel social. La tipología de sus figuras dramáticas es diversa, pues en sus dramas conviven individuos, tipos y arquetipos, pero no debemos obviar la importancia que se concede a roles como el de los soldados, los pregoneros, los forasteros o los guardias, por citar sólo a algunos de los más frecuentes en su producción. El estatus social, la clase de empleo, los signos externos de riqueza o pobreza, la raza o la condición social se vuelven un factor determinante de cara al desarrollo de las situaciones.

La familia ocupa también en su teatro un lugar privilegiado dentro de la sociedad, como instrumento de lucha contra la alineación individual. Recordemos, por ejemplo, el papel que juega en obras como *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* o en otra recreación del mito que supone la pieza infantil *El hijo único de Guillermo Tell*, donde el ámbito familiar propicia la liberación personal.

El interés por los conflictos sociales, que muestran las contradicciones de las relaciones humanas, evidencia el posicionamiento de Sastre ante unas estructuras sociales y políticas que cree mejorables. El personaje abandona su aislamiento e interactúa con el resto de las figuras dramáticas, es en esa interrelación donde podemos observar cómo es tratado socialmente por los otros. La violencia mítica y ancestral de la gitana Jenofa Juncal queda reducida y minimizada ante el cruel y sanguinario linchamiento que le propinan el Sargento y sus hombres. La sátira a las instituciones del orden público se suceden con frecuencia, poniendo de manifiesto su ineficacia social o la incapacidad y la ignorancia de sus dirigentes y representantes. La ridiculización de unos discursos altamente retóricos hacen incomprensibles y absurdos los mensajes emitidos por los representantes de dichas organizaciones.

A la progresiva evolución formal hay que sumar uno de los hallazgos más importantes del teatro sastriano, sobre todo a partir del descubrimiento de un nuevo tipo de tragedia, el de la

liberación de su lenguaje literario. Sastre se expresa al respecto de la siguiente forma⁸:

Hasta entonces yo trataba de contenerlo en las fronteras de la condensación y de la precisión económica, como si el lenguaje fuera un bien que había que ocultar en términos de, simplemente, transparencia: las palabras cumplirían su función siendo transparentes, haciendo visibles las cosas, ocultándose ellas mismas en su riqueza cotidiana y popular.

Y continúa diciendo “Podría hablar, quizás, de rebelión de las palabras que reclaman su fuero y la notoriedad de su presencia como tales”⁹. El enriquecimiento de su lenguaje literario incluye la incorporación funcional de discursos marginales como el caló, la utilización de réplicas en otras lenguas, p. e. el euskera, sobre textos castellanos y en general una mayor profundización y aproximación lingüísticas a los sectores sociales periféricos. En ocasiones el lenguaje es empleado como otro recurso distanciador, que subraya el carácter artificioso de la historia a través -por ejemplo- de la ruptura del lenguaje convencional; del mismo modo que la utilización de expresiones coloquiales parece propiciar la identificación con lo narrado. La forma de elocución más frecuente es el diálogo, pero no se excluye la presencia reiterada de largos monólogos narrativos. La mezcla de registros cultos y vulgares, el uso de canciones y de refranes, y la incorporación de recursos literarios como el verso en discursos conversacionales, se unen al incumplimiento de las reglas del decoro lingüístico para dar muestra del grado de hibridismo y de experimentación al que se somete al lenguaje. Las palabras insertas en contextos extraños mantienen despierto al espectador, alejándolo a menudo de lo que ocurre en la escena y acercándolo a su presente histórico. En ocasiones, los propios personajes son conscientes de la importancia de lo que dicen y de lo que callan.

El alcohol es utilizado como recurso desinhibidor, que invita a la verbosidad, y la taberna aparece como lugar propicio a la charla y a la confesión. Basten como ejemplos: la taberna de Altdorf, punto de encuentro de intelectuales e indigentes, la solitaria del Ciprés rojo, cuya puerta tiene la forma de una tumba, o la ya mencionada de El Gato Negro, en la que toma protagonismo el lenguaje bronco de los quinquilleros. Además de reunir a los personajes en torno a una conversación la taberna puede cumplir otras funciones, tal y como ocurre en *Jenofa Juncal. La roja gitana del Monte Jaizkibel*, en donde informa del sentido circular de la historia al abrir y cerrar la pieza, y en donde se revela como un espacio de ensoñación que contrasta con el afuera al que pertenece el loco Forastero, Pedro Pérez. En el comportamiento de las figuras incide otro leit motiv, el de las condiciones meteorológicas, en el que el calor o el frío paralizan o predisponen a los personajes a la acción, al mismo tiempo que, como ocurriera en la literatura romántica, nos hablan de su estado anímico. La lluvia intensa o una tormenta estruendosa además de resaltar la espectacularidad de la pieza, pueden servir de aviso al espectador de que algo importante está por ocurrir.

Por otra parte, el lenguaje con el que trabaja el escritor en sus dramas hace hincapié en el signo mismo, en su lado expresivo y en el simbolismo fónico de la palabra, de ahí que en sus textos la musicalidad de los versos o la preocupación por el ritmo estén latentes.

En la tragedia que dramatiza los últimos días del escritor Edgar Allan Poe, *¿Dónde estás Ulalume...?*, por ejemplo, sus excéntricos personajes parecen no comprenderse debido a la rapidez o lentitud con que se expresan. Esta falta de sincronía y entendimiento podrían ser paralelas a las que Sastre ha vivido con relación al teatro español, que tal y como indica en las notas, de la que prometía ser su última obra, ha estado muy por debajo del nivel de su escritura y de sus expectativas.

En 1993 su amor al teatro nos devuelve a un renovado Sastre a la actualidad literaria, esta vez con una comedia compleja titulada *Lluvia de ángeles sobre París*. Ya con anterioridad se había

8 A. Sastre, “Notas para una sonata en mi (menor)”, M. de Paco, *Alfonso Sastre*, Universidad de Murcia, 1993, pág. 34.

9 A. Sastre, loc. cit.

acercado tímidamente al género cómico en su obra *Búnbury*, basada en la pieza decimonónica *La importancia de llamarse Ernesto* de Óscar Wilde. Este género, según el autor, aparece ahora como el más apropiado para expresar los problemas contemporáneos.



Lluvia de Angeles sobre París

Dir: Antonio Malonda

El teatro de Sastre, como ya hemos señalado, se renueva constantemente en sus formas, sin perder su esencia y su sentido primitivos. En él la palabra literaria no es sólo un elemento lúdico, poético o de comunicación entre los hombres, sino que da cuenta de las injusticias vividas en épocas adversas y se convierte en testigo del transcurso del tiempo. Consciente del valor cultural que atesora, la mima, la cuida y la respeta, porque un artista literario como él se sabe un trabajador de la palabra. En sus comienzos la utilizó para criticar al régimen de Franco de la misma manera con la que hoy la emplea para arremeter contra el imperialismo norteamericano. Sastre continúa viendo en la palabra la memoria de los pueblos, tan aficionados a olvidar su Historia y a repetir sus errores. Su palabra sigue viva a pesar de los intereses mercantiles de este teatro nuestro y del silencio al que la condenan empresarios y ministerios. Por encima de determinismos políticos y de olvidos gubernamentales su palabra se alza en libertad, dispuesta a recordarnos quiénes somos. Como teórico, como crítico, y como dramaturgo nos ha enseñado Sastre, como diría la poeta mexicana Rosario Castellanos, otro modo de ser humano y libre. ■

LO EXTRAORDINARIO Y LO FAMILIAR EN EL TEATRO DE ALFONSO SASTRE. EL TEATRO COMO EDUCACIÓN PARA ADULTOS

DAVID PÉREZ CHICO
Universidad de Zaragoza

Perdido entre altas torres
Voy cabando hondos pozos
en busca del punto de encuentro,
la dimensión donde la altura
cabe ya en la profundidad.
(R. Juarroz, *7ma poesía vertical*)

1. Introducción.

Existe una fórmula según la cual el valor estético de una obra de arte tiene mucho que ver con la relación que mantienen lo que expresa dicha obra (el contenido) con la manera como lo expresa (la forma). Lo ideal, siguiendo con esta fórmula, es que el contenido y la forma se confundan de tal manera que sea prácticamente imposible distinguirlas: cuando esto ocurre nos encontramos ante una verdadera obra de arte. Hoy en día asistimos al primado de la forma en la mayoría de las artes visuales en las que la tecnología eclipsa a todo lo demás. En el cine esto es bastante palmario, pero también las artes plásticas, la arquitectura, la literatura y el teatro se ven expuestas a esta plaga tecnológica. En el caso de Alfonso Sastre, y con esto comenzamos con lo que verdaderamente nos preocupa yendo directamente al grano, forma y contenido están comprometidos con un fin político-revolucionario: el de provocar un cambio social. Siendo más exactos, tendríamos que decir que, con su teatro, Sastre busca provocar un efecto en los espectadores que sirva para hacerles tomar conciencia de su conformidad con una situación que, en opinión de nuestro autor, es una situación de crisis.

Política y estética, pues, van de la mano en la obra de nuestro autor, que nos dice que “trabajar ‘a nivel político’, para un autor, consiste en *trabajar al más alto nivel ‘político* de que sea capaz”.¹ Una cuestión relacionada, pero diferente, es la de la efectividad de este *trabajo*. Volveremos sobre ello al final del nuestro.

Continuando con el estilo directo con el que hemos comenzado, y aplazando las explicaciones hasta más adelante, en el caso de Sastre el efecto deseado se conseguiría gracias a un proceso dialéctico que, a partir de lo que observan sobre el escenario, debería facilitar que los espectadores ganen un cierto distanciamiento y trasciendan la realidad —casi como si pudieran observar las cosas desde arriba, con la perspectiva de un ser omnisciente— y, si han sido receptivos a la experiencia, regresarán enriquecidos con una percepción modificada de la realidad, sorprendidos por lo extraordinario que puede llegar a ser lo familiar. Lo que pase después es cosa de cada cual. Hay mucho de Brecht, pero también de Aristóteles, en la propuesta de Sastre que, como veremos en las secciones tercera y cuarta, se levanta sobre los hombros de estos dos gigantes y pretende ser una superación de ambos precisamente en lo que hace a la efectividad de la misma.

La producción teórica de Sastre es numerosa y muy sugerente, pero también nos encontramos con que es muy poco sistemática. Esto último es algo que nuestro autor reconoce cuando nos dice que escribe —cuando lo hace como estudioso del teatro— desde la *fisiología* del teatro y que no adopta la postura del teórico o analista que parte de, o se sitúa en territorio neutro.² La consecuencia para quien se acerque a ellos con vocación de analista es, entre otras, que tiene que poner bastante de su parte, intuir muchas cosas y rellenar algunos vacíos.³ Tendremos tiempo de considerar más adelante esta consecuencia, pero ahora regresaremos a lo dicho al comienzo, a la intención de Sastre de crear un teatro vertebral, uno “que sería una especie de teatro «rojo» [...] una actividad teatral estructurada con arreglo a lo que Stanislavski llamaba *un superobjetivo*”.⁴ Dicho superobjetivo es el del cambio social a favor de procesos de liberalización y de confrontación con las estructuras opresoras que Sastre detecta en nuestra sociedad actual.

Todo lo dicho necesita ser explicado. Y lo haremos en los apartados expositivos del trabajo. Al final del mismo seremos críticos con la parte que deja a cada espectador rumiando lo que ha observado sobre el escenario puesto que, si somos estrictos desde un punto de vista teórico, podemos concluir que el teatro sastriano cumple bien el objetivo de *mostrar* que lo que nos resulta familiar puede no serlo tanto, pero no interviene de manera directa sobre el objeto de su crítica. Somos conscientes de que, por diferentes motivos, se trata de una reclamación tangencial a su proyecto, pero también nos parece que sus interesantes y llamativas aportaciones teóricas pueden quedarse en meras declaraciones de intenciones, y que la obtención de los efectos deseados, en el sentido de que

1 A. Sastre, *La Revolución y la crítica de la cultura*, Hondarribia, Hiru, pags. 76-77. Se trata de una manera de expresar esta idea similar a como la expresó Ralph Waldo Emerson cuando escribió que hay un trabajo para las artes mayor que el arte (citado por A. Lastra “La domesticación del arte cinematográfico”, en A. Lastra (ed.), *La filosofía y el cine*, Madrid, Verbum, 2002, pág. 79). Entre quienes pensarían como el de Concord, además de Brecht y Maiacovsky en teatro, que son los dos ejemplos que cita Sastre, mencionaremos a otros como, por ejemplo, el autor de la cita de cabecera, Roberto Juarroz, en poesía (Vid. *Antología Vertical*, Madrid, Visor, 1991); el premio Nobel de literatura Harold Pinter en teatro (Vid. *Polvo eres; Luz de luna; Tiempo de fiesta; El lenguaje de la montaña*, Hondarribia, Hiru, 2003); Henry Thoreau en literatura —en su *Walden* (Madrid, Cátedra, 2005) nos relata su retiro a la laguna del mismo nombre durante dos años y dos meses y cómo desde allí observa y analiza la vida *normal* de sus vecinos—; Robert Altman en cine (véase por ejemplo su *Short Cuts*, entre otras), o también dentro del mundo del cine, pero desde otro punto ángulo, Sigfried Kracauer como teórico del medio —en su *Teoría del cine*, (Paidós) defiende la idea de la capacidad del cine para redimir la realidad—; o un ejemplo más excéntrico como el del filántropo y creador de la casa de subastas virtual *eBay* Jeff Skoll, que ha entrado en el negocio del cine con su productora “Participant productions” y que con motivo de la reciente entrega de los Globos de Oro, se ha puesto de manifiesto su intención de crear películas comprometidas con el cambio social y el fin de las desigualdades.

2 A. Sastre, *Drama y Sociedad*, Hondarribia, Hiru, 1994, pág. 11.

3 No está de más insistir en que esto no se le puede recriminar a Sastre porque no es algo que trate de evitar, ni es la suya, como ha quedado dicho, la aproximación de un teórico del teatro.

4 A. Sastre, «Diálogo para un teatro vertebral», en *Diálogo para un teatro vertebral. El nuevo cerco de Numancia*, Hondarribia, Hiru, 2002, pág. 32

la toma de conciencia se prolongue en el tiempo, queda en manos de otros.

Antes de ponernos manos a la obra, aclaremos que quien esto escribe no es especialista en la obra teatral de Alfonso Sastre. Su principal aval es el de haber sido sensible a algunas de sus sugerencias gracias, en gran parte, a sus propios intereses filosóficos. Son estos los que nos han llevado a explorar una posible ruta por la que continuar allí donde el proyecto teatral sastriano deja de acompañarnos. Al comienzo de este recorrido se encuentran los aspectos más filosóficos del pensamiento de Sastre. Lo veremos a continuación.

2. Sastre desde un punto de vista filosófico.

Todo el que conozca la obra de Sastre y que haya leído alguna entrevista de las que se le han hecho, o la reseña de alguna de sus obras, sabrá que se trata de un autor de hondas convicciones políticas y que éstas han determinado no sólo su producción teatral y ensayística, sino también su biografía. Con esto en mente, no se tendrá por excesivamente excéntrica una aproximación a su obra desde la filosofía. Pero es que no sólo le acercan al pensamiento filosófico los aspectos políticos de su obra, sino que existen otro tipo de convicciones de más hondo calado filosófico que sirven incluso de fundamento de su pensamiento.

En primer lugar, y en un plano muy general, la empresa en la que se embarca Sastre es de por sí bastante filosófica: por un lado tenemos que tiene la intención de vertebrar el teatro, por lo que se ha impuesto la difícil tarea de desarrollar una teoría del drama acorde con sus puntos de vista, y cuando explora la función social del teatro, lo que hace es reflexionar acerca del sentido del mismo, se trata de una suerte de matareflexión acerca de la justificación última de las cosas que hace en tanto autor teatral.

En segundo lugar, podemos mencionar el hecho de que Sastre se sitúa, a diferencia tanto de los antiguos revolucionarios ahora adaptados al sistema, como de los que siempre lo han estado, en un lugar que denomina Ninguna Parte,⁵ que es, así nos lo parece, un lugar filosófico por excelencia. Podría pensarse que se trata de un lugar próximo a la tan manida torre de marfil de los filósofos, o al estudio del que huía Hume para jugar una partida de backgamon que le ayudara a exorcizar sus mareantes conclusiones filosóficas. Pero ya hemos dicho que Sastre escribe a pie de escenario, por lo que su Ninguna Parte quizás se halle más próxima a la de otro filósofo como Thomas Nagel que, en su libro *La perspectiva desde Ninguna Parte*, expresa la necesidad (difícilmente realizable) de sobrevolar nuestra condición para poder dar con la justificación última de nuestro conocimiento; o podríamos traer a colación a Stanley Cavell, quien después de manejarse incansablemente entre escépticos y dogmáticos durante más de 300 páginas se ve a sí mismo incapaz de resolver la disputa en los términos tradicionales y dice hallarse en Ninguna Parte, es decir, se tiene que salir fuera del debate, adoptar una perspectiva más amplia para ser capaz de aportar una mirada fresca al eterno intercambio de argumentos.⁶ Algo parecido es lo que le ocurre a Sastre cuando, por ejemplo, se declara ajeno a las corrientes teatrales oficiales y adopta una posición que se presenta como una superación de las mismas.

En tercer lugar tenemos que, en clara oposición con una corriente filosófica de gran peso, para Sastre no existiría una diferencia sustancial entre juicios estéticos y juicios éticos, como revelan afirmaciones como las siguientes: “sin revolución cultural no hay verdaderos procesos de

5 A. Sastre, *Prolegómenos a un teatro del porvenir*, op. cit., pág. 37.

6 Vid. Th. Nagel, *The View from Nowhere*, Oxford, Oxford University Press, 1986; Stanley Cavell, *The Claims of Reason*, Oxford, Oxford University Press, 1999. A propósito de esta noción de Ninguna Parte el crítico de arte y ensayista John Berger ha escrito recientemente sobre este no lugar que hemos denominado Ninguna Parte para referirse a la sensación cada vez más familiar de que estamos perdidos en nuestro propio mundo. Dice Berger: “el consumidor es fundamentalmente alguien que se siente o se ve empujado a sentirse perdido si no está consumiendo. Las marcas y los logotipos son los toponímicos de Ninguna Parte” (J. Berger, «Diez notas sobre ‘el lugar’», *Babelia*, 16 de julio de 2005, págs. 16-17).

liberación”,⁷ o “que una obra de intención política debe ser, antes que nada y sobre todo, una buena obra poética”.⁸ Lo cual está claramente relacionado con lo que venimos diciendo de que Sastre suscribe sin ambigüedad la existencia de una función social del teatro: la de facilitar una revolución social que acabe con la falta de libertad y la crisis moral propiciadas tanto por la opresión de algunos sistemas sociales, como por la propia entropía de la existencia moderna. El arte sería, por lo tanto, un medio y no un fin. Más aún, no sería un medio para alcanzar única y exclusivamente la belleza. Nuestro autor se muestra contrario a la consideración de que la belleza es la causa final del arte. Una idea ésta según la cual la tarea del artista no sería otra que la de “decorar la existencia humana” con objetos y creaciones bellas. Sin embargo, a Sastre le parece que esta idea provoca en los espectadores “sentimientos de complacencia desinteresada”. No se trata, en ningún caso, de que los artistas no puedan crear belleza, sino de que no pierdan de vista su responsabilidad ético-social,⁹ puesto que, de nuevo, “el verdadero fin del arte es modificar la realidad”;¹⁰ y “el dramaturgo intenta que el drama —extraído de la realidad— repercuta en la realidad. Trata de que la extracción social que ha efectuado resuene después en la Sociedad y sirva de purificación”.¹¹ Además, nuestro autor considera que la preocupación de los autores no es el caso clínico de una persona en cuanto individuo aislado, sino por la persona íntegramente sumergida en el orden o el caos social —es así como cabe plantear “los grandes temas de la libertad, la responsabilidad, la culpabilidad, el arrepentimiento y la salvación”—.¹² Se trata, en resumidas cuentas, de un arte implicado y comprometido cuya finalidad última no es la de cultivar valores artísticos en sí mismos, puesto que, para nuestro autor “la emoción estética” que provoca, por ejemplo, el teatro, posee un núcleo ético que permanece una vez ha desaparecido lo puramente estético.¹³

En cuarto y último lugar, otra de las creencias filosóficas que podemos hallar a la base de sus aportaciones es la de que existe una sustancia metafísica en las tragedias que arroja luz sobre nuestra condición. Cuando compara *Edipo Rey* con *Otelo* y con *El mono Velludo*, Sastre comenta que entrevé “una sustancia metafísica idéntica” en las tres. Y en una nota al pie aclara que por sustancia metafísica entiende las “líneas generales de la condición humana”. Así es como nos es posible agrupar piezas tan distantes en el tiempo en un “dominio común de inteligibilidad”. La “sustancia metafísica” de la tragedia es la existencia humana en su modalidad *auténtica*, lo cual constituye el elemento perenne de la tragedia. Y lo que interesa sobremanera a Sastre es que “la existencia humana, en la exaltación trágica, se hace súbitamente inteligible”.¹⁴ Esta es la razón para que, puesto a encarar la situación de crisis moral que vislumbra, Sastre elija las tragedias como forma teatral.

3. El descubrimiento extrañado de la realidad.

Hasta ahora hemos esbozado con trazos bastante gruesos tanto el objetivo último, como trasfondo filosófico del proyecto teatral revolucionario de Sastre. A partir de ahora prestaremos mayor atención a los detalles que nos llevarán hasta las “tragedias complejas” que es la forma teatral escogida por Sastre para representar sus obras. Antes de llegar a ellas, no obstante, nos detendremos en la etapa neo-aristotélica del teatro sastriano, y pasaremos por su superación del teatro épico de Bertolt Brecht. Tanto Aristóteles y su concepto de catarsis, como Brecht y sus procesos de distanciamiento, son los precursores directos de las tragedias complejas de Sastre.

7 A. Sastre, *Prolegómenos a un teatro del porvenir*, Hondarribia, Hiru, 1992, pág. 45.

8 A. Sastre, *Diálogo para un teatro vertebral*, op. cit., pág. 24.

9 A. Sastre, *Drama y sociedad*, op. cit., pág. 78.

10 A. Sastre, loc. cit., pág. 83.

11 A. Sastre, loc. cit., pág. 132.

12 A. Sastre, loc. cit., pág. 75.

13 A. Sastre, loc. cit., pág. 76.

14 A. Sastre, *Drama y sociedad*, op. cit., pág. 145.

3.1. La tragedia según Aristóteles.

Tengamos muy en cuenta que las interpretaciones de la idea aristotélica de la tragedia están lejos de ser unánimes. Por ello apenas mencionaremos de la manera más neutral posible algunos de los aspectos más relevantes para nuestros propósitos.¹⁵ Por ejemplo, de manera más o menos despreocupada se suele aceptar —nosotros también lo haremos así— que Aristóteles pensaba que existe una función educadora y política del arte en general y de la tragedia en particular. Una de las ideas básicas de Aristóteles en este sentido puede parecernos bastante cándida: aconsejaría la práctica de la *mímēsis* o imitación en el arte porque observa que así es como aprenden los niños. La idea, no obstante, tiene poco de inocente. Como se ha encargado de mostrar Carmen Trueba, la *mímēsis* “es una especie de saber productivo e imaginativo”, que es “clave para entender [la idea aristotélica] de la tragedia”.¹⁶ Esto, entre otras cosas, sería lo que le otorga a la poesía una autonomía que le permite, entre otras cosas, introducir aspectos normativos en las tragedias que son los que evitan que se trate de meras imitaciones. Por su parte, sabemos que para Platón la imitación no era aconsejable porque los espectadores de una obra se verían atrapados por las emociones que se manifiestan en la misma como si se tratara de una infección. Hemos traído a colación a Platón para que sirva de piedra de toque. Por ejemplo, en lo que se refiere a la cuestión de la función del arte Aristóteles es más sensible que Platón ante la fragilidad de nuestra existencia porque es consciente de que el que vivamos bien o que vivamos una vida buena o no, es responsabilidad nuestra y que, además, estamos expuestos a los caprichos del azar. Muchos son los impedimentos que se alzan desafiantes en nuestro camino hacia la eudaimonía. Platón, por el contrario, defiende que el Bien pertenece al reino de las Ideas y, por esa razón, se trata de algo que no depende de nuestro quehacer diario.¹⁷ Dicho de otra manera, para Aristóteles la vida buena, la eudaimonía, no es un estado final, algo que podamos conquistar y a continuación olvidarnos sin más, sino que se trata de una acción continua, de algo en lo que tenemos que perseverar si no queremos perderlo.

Dicho lo anterior, entenderemos que Aristóteles busque ejemplos de buen comportamiento moral en los relatos de la acción humana y que, como dijimos con anterioridad, no aconseje su mera imitación: “no es oficio del poeta contar las cosas como sucedieron, sino como deberían o pudieran haber sucedido [o] como era natural que sucediesen”.¹⁸ He aquí una referencia a aquel aspecto normativo del que hablábamos con anterioridad y que tan importante es para no incurrir en la imitación sin más. La importancia que tienen las tragedias en este contexto se explica porque despliegan ante nuestros ojos una mayor complejidad que la que podemos observar en situaciones cotidianas. En este sentido las tragedias son ejemplares y es posible extraer de ellas enseñanzas más generales, incluso universales: las tragedias muestran, mejor que cualquier otra manifestación artística, que nuestra búsqueda de la eudaimonía está demasiado expuesta a los caprichos de la fortuna, al desborde de las pasiones, a los efectos de una situación límite, a la ignorancia, etc.

Poco a poco nos hemos ido acercando a que, según la interpretación que hemos expuesto, Aristóteles piensa que la tragedia confronta al espectador no sólo con la acción, sino también con sus aspectos morales. De esta manera, la movilización de la afectividad que produce facilita la comprensión de la realidad y arroja luz sobre la existencia humana. Sobre este aspecto de *La Poética* aristotélica, Sastre escribe que los sentimientos que nos inspira la contemplación de una tragedia se

¹⁵ Recientemente se ha publicado un interesante trabajo sobre la *Poética* en el que se cuestionan algunas de las interpretaciones más extendidas al respecto. Alguna, incluso, cuestiona la lectura que el propio Sastre hace de la obra de Aristóteles. Pero, de nuevo, no es la exactitud de esta interpretación lo que nos interesa aquí, sino la influencia que tiene (sea acertada o errónea) en la obra de Sastre. El trabajo al que nos referimos es el siguiente: Carmen Trueba, *Ética y tragedia en Aristóteles*, Anthropos, Barcelona, 2004.

¹⁶ C. Trueba, *loc. cit.*, pág. 131.

¹⁷ Cf. Platón, *República* II, 392 a-b.

¹⁸ Aristóteles, *Poética*, III.

explican porque “sentimos en el teatro la angustia que experimentamos en los momentos auténticos de nuestra existencia, cuando se rasga el velo de la charlatanería cotidiana y se hace patente la verdadera realidad de la existencia humana...”.¹⁹ No siempre se llega a tanto, pero con frecuencia podemos experimentar en el teatro “el horror y la piedad que sentimos en nuestros momentos lúcidos ante el dolor, la miseria, la desgracia de los otros en la existencia real.” Tanto es así que “la tragedia tiene una vida —en el espectador— posterior a su expectación; el horror y la piedad perduran en su corazón porque sus motivaciones más profundas están ahí, fuera del teatro”.²⁰ Esto es, Sastre piensa que los efectos producidos sobre los espectadores se dejan notar con posterioridad, entre otras cosas, porque en la tragedia no hay buenos ni malos claramente definidos y todos podemos vernos representados en ella: la situación trágica concreta puede ser superada por el paso del tiempo, pero permanece “la tragicidad de la existencia humana en general”. Este es un aspecto de la propuesta de Sastre que criticaremos al final de este trabajo.

A lo que está haciendo referencia claramente Sastre es a otro de los elementos clave de la *Poética*: la *catarsis*. Un elemento tan importante como polémico. En especial en lo que se refiere a la relación que existiría entre la catarsis y la finalidad de las tragedias. Esto último se hace patente en las numerosas interpretaciones que se han hecho de la catarsis a lo largo de la historia:

Algunos la conciben como un efecto moral y le asignan la función de equilibrar las pasiones y llevarlas a un término medio (Lessing), o la de procurar a los espectadores una educación mora (Schelling), mientras que otros la conciben ya sea como una cura de las emociones perturbadoras (J. Bernays) o como una clarificación intelectual que nos aporta una comprensión adecuada de las situaciones trágicas y la condición humana (L. Goleen), o bien como una clarificación emocional de nuestros valores prácticos (M.C. Nussbaum).²¹

La interpretación que podríamos llamar “médica” (la que equipara a la catarsis con una especie de purgación de las emociones del espectador) ha sido una de las más celebradas desde el Renacimiento.²² Trueba, sin embargo, prefiere asignarle una función más ética: “La *Poética* sugiere que Aristóteles no concibió las funciones ética y catártica en un sentido excluyente, pues su definición de tragedia hace referencia expresa a una catarsis de las emociones y la *Poética* IV se refiere a una *máthēsis* o enseñanza poética”.²³ De alguna manera, da por buena la opinión de que según Aristóteles las pasiones irían siempre acompañadas de una opinión sobre aquello que las desencadena, de manera que las tragedias, y las reacciones que provocan en el espectador contribuyen al conocimiento de uno mismo. En definitiva, según la interpretación de Trueba, la catarsis sería algo más que una simple descarga liberadora ya que

entraña cierto entusiasmo, presupone una comprensión de lo representado en el drama y una fuerte empatía del espectador con los caracteres y con la acción trágicos. El cumplimiento de la finalidad (*érgon*) de la tragedia demanda, en general, además de una *dynamía* poética capaz de afectar la sensibilidad y la inteligencia de los espectadores y los lectores, como diría Gadamer, una participación activa del espectador,²⁴ pues sólo en virtud de la *sympátheia* que el drama es capaz de suscitar en los espectadores, la

19 A. Sastre, *Drama y sociedad*, op. cit., pág. 35.

20 A. Sastre, loc. cit., pág. 37.

21 C. Trueba, op. cit., pág. 45.

22 Freud, cuyo estudio sobre lo siniestro es otra de las fuentes de inspiración de la teoría del doble efecto sastriano se dejó influenciar por el estudio “Dos Tratados sobre la Teoría del drama de Aristóteles” de Jacob Bernays (tío de la esposa de Freud, Martha Bernays). Bernays fue de los primeros en criticar la interpretación moral de la catarsis aristotélica mostrándose partidario de otra de carácter médico.

23 C. Trueba, op. cit., págs. 48-9.

24 Cf. Aristóteles, *Poética*, 1450a 30-31; Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1998, págs. 14 y ss.

tragedia puede convertirse en un espejo a través del cual nos miremos a nosotros mismos y aprendamos a mirar a los otros.²⁵

Podemos estar de acuerdo, o no, con esta lectura hecha por Trueba, en cualquier caso, lo verdaderamente relevante para nosotros es comprobar si la catarsis, así considerada, es suficiente para los objetivos que se ha marcado Sastre. Como veremos en el próximo apartado, no lo es. Veremos también cuál es la propuesta de Sastre para superar esta carencia.

3.2. *Más allá del teatro épico.*

La posición estética elegida por Sastre para lograr sus objetivos es la del realismo. Lo cual, si lo pensamos bien parece paradójico porque lo característico de toda posición realista es que se sitúa próxima a la realidad objetiva, o al estado de cosas característico de un momento particular. Y si es así, entonces cabría preguntarse si el realismo es la posición más adecuada para promover la revolución que decíamos que pretendía promover Sastre con su teatro. Veámoslo con calma.

En *Prolegómenos a un teatro del porvenir*, Sastre escribe que el método realista no es más que una posición estética, y que en ella tienen cabida múltiples respuestas filosóficas y políticas.²⁶ Es decir, tal y como él lo ve, no se trata de una concepción del mundo,²⁷ ni tiene el realismo la exclusiva en lo que se refiere a tratar sobre la realidad. Cualquier otra opción estética también versa sobre la realidad, sólo que adopta puntos de vista distintos. El teatro naturalista, por ejemplo, que a Sastre le parece que se encuentra en un estado de crisis irreversible, sería un “teatro concebido como *una realidad ligeramente fabulada*: el teatro de la imaginación vergonzante”.²⁸ Por su parte, para aclarar cuál es el punto preferido por él, Sastre se pregunta en primer lugar en qué consiste la estructura realista; y a continuación se pregunta cuál sería el modo más apropiado para contribuir a la subversión y a la apertura de procesos de liberación humanas.²⁹

Para responder a lo primero recurre a Brecht, quien a la hora de describir el realismo menciona el cuidado de los detalles, la presencia de materiales no elaborados, y la importancia de lo sensorial.³⁰ A Sastre le parece que un realismo de este tipo es necesario, pero también que no es suficiente para alcanzar la ansiada revolución que promueva procesos liberadores. Es necesario porque

sin *eso* no es posible conseguir el deseado efecto, inmediatamente estético y mediatamente político en la medida en que el arte produce conocimiento, consciencia, o sea, que es revelador de lo enmascarado tanto deliberadamente por el sistema de explotación como por la entropía de la cotidianeidad.³¹

El realismo, por lo tanto, propicia “cierto reconocimiento de nuestra cotidianeidad”, que debe ser completado con algo más. Puesto que ese reconocimiento, tal y como critica Brecht a la dramaturgia aristotélica, hace un uso deliberado de “la propensión del espectador a *identificarse con los personajes y a abandonarse al espectáculo*”.³² Ese “algo más” que se necesita según Sastre, se lograría en el teatro épico brechtiano tratando de no abandonar “al espectador a las ‘emociones del teatro’, todas ellas fundadas sobre la sugestión”.³³ Lo que añade Brecht son los “efectos de distanciamiento”,

25 C. Trueba, *op. cit.*, pág. 63.

26 A. Sastre, *Prolegómenos*, *op. cit.*, pág. 45.

27 A. Sastre, *loc. cit.*, pág. 54.

28 A. Sastre, *La Revolución*, *op. cit.*, pág. 61.

29 A. Sastre, *Prolegómenos*, *op. cit.*, pág. 47.

30 A. Sastre, *loc. cit.*, pág. 48.

31 A. Sastre, *loc. cit.*, pág. 49.

32 Brecht, Notas sobre *La Madre*, de 1932, citado en A. Sastre, *La revolución*, *op. cit.*, pág. 50.

33 Brecht, *loc. cit.*

que son los que deberían posibilitar la “comprensión global y racional de la situación imaginaria y, a través de ella, de las situaciones que se dan en la realidad de la vida”.³⁴ Contra un apego excesivo a la realidad, la *distanciación* se presenta “como una defensa frente al peligro de quedar empantanados en la viscosidad de los hechos y de perder las posibles perspectivas para entenderlos; y, sobre todo, para cambiarlos”.³⁵ ¿Es ya suficiente para lograr “la subversión y a la apertura de procesos de liberación humanas”? ¿aportan los efectos de *distanciación* brechtianos todo lo que Sastre echaba en falta en Aristóteles? Estamos a punto de ver que aún falta algo más, algo que, aceptando el alimento que le ofrece la realidad ote, no obstante, por sobrevolarla, despegar gracias a la imaginación del autor que, de esta manera, puede explorar el campo de lo posible y arrojar “luz sobre lo real actual”.³⁶

A partir del análisis freudiano de lo siniestro,³⁷ y del manifiesto vanguardista de Giorgio de Chirico,³⁸ lo que viene a añadir Sastre es el “el doble efecto”, que tiene como objetivo “conseguir la percepción de lo familiar como extraño, o de lo extraño como familiar”.³⁹ Según Chirico las cosas “presentan un aspecto común (el que se ve) y... un aspecto *espectral*, el cual es visto tan sólo por algunos raros individuos [...] ‘en momentos de clarividencia o de abstracción metafísica’”.⁴⁰ Este descubrimiento “extrañado” de la realidad, nos dice Sastre, se puede realizar de varias maneras “propias todas ellas” del arte.⁴¹ En lo que discrepa Sastre de alguna de estas maneras propias del arte es en que sea necesario desviarse ni siquiera mínimamente “de lo real cotidiano”.⁴² Lo que él se propone es producir esa extrañeza en los espectadores sin necesidad de desviarse de la realidad cotidiana, sin necesidad de dotar de autonomía a lo fantástico. Claramente, la idea que hallamos a la base del proyecto de nuestro autor es que lo fantástico produce extrañeza en tanto en cuanto se presente como algo cotidiano. Es por esta razón, por ejemplo, por la que prohíbe Sastre emplear artificios extraños al momento dramático que se pretenda subrayar: cada momento deberá subrayarse por sí solo.⁴³ No puede ser de otra manera ya que nuestro autor considera que el teatro que se halla “empantanado en un mundo de colorines, populismo e inocente barbarie” contribuye, en vez de oponerse, a que el teatro sea una “adormidera de la población”.⁴⁴

Consideremos un ejemplo. A propósito de su *Taberna fantástica*, Sastre comenta que ha “pensado la realidad como fantasmagórica; sólo que los fantasmas habitan en el interior de lo cotidiano”.⁴⁵ En otras palabras, lo que Sastre propone es una dialéctica entre

el reconocimiento y la *distanciación* [entre] la emoción y la crítica, como movimiento propio de un espectáculo realmente movilizador [...]; entendiendo como tal aquel que nos hace *vernors como otros*, con la consiguiente extrañeza y que abre el campo de una investigación interesada: de un trabajo que apunta a una toma de posición frente a lo que, de pronto, nos revela su estructura problemática: nuestra existencia *social*.⁴⁶

Podemos ver ahora con mayor nitidez porqué no le parecían suficientes los efectos de *distanciación*

34 A. Sastre, *Prolegómenos*, op. cit., pág. 49.

35 A. Sastre, *Diálogo para un teatro vertebral*, op. cit., pág. 22.

36 A. Sastre, *La Revolución*, op. cit., pág. 61.

37 S. Freud, “Lo ominoso”, *Obras Completas Vol. XVII*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989.

38 G. de Chirico, “Nosotros, metafísicos”, 1919. Otro surrealista, el poeta Paul Eluard, expresa a la perfección la idea que explica el interés de Sastre cuando escribe lo siguiente: “Existen otros mundos, pero están en éste”.

39 G. de Chirico, loc. cit., citado en A. Sastre, *Prolegómenos*, op. cit., pág. 50.

40 A. Sastre, loc. cit., pág. 18

41 A. Sastre, loc. cit.

42 A. Sastre, loc. cit., pág. 22.

43 A. Sastre, loc. cit., pág. 32.

44 A. Sastre, loc. cit., pág. 36.

45 A. Sastre, loc. cit., pág. 60.

46 A. Sastre, *La Revolución*, op. cit., págs. 54-55. Añado, o recuerdo, que dos pueden ser los motivos para que nuestra existencia social se revele problemática: una estructura -explícita o implícita- de gobierno opresora, o la entropía de la cotidianeidad

a Sastre: la diferencia esencial existente entre nuestro autor y Brecht es que éste omite las “situaciones límite” porque lo que le interesan son los problemas prácticos, los problemas solubles por la praxis y por eso acaba condenando la tragedia.⁴⁷ Sastre, por su parte, opina que la tragedia, en tanto forma teatral es un *medio* imprescindible:

la tragedia no apunta a nada [concreto] sino a un porvenir donde esa tragedia no sea ya posible; y si a alguna ‘necesidad’ se apunta no es a la de la perpetuación irremediable de la desgracia sino, precisamente, a la ‘necesidad’ de un profundo cambio.⁴⁸

4. Las tragedias complejas.

Disponemos ya de casi todos los elementos y nos acercamos, por lo tanto, al final del recorrido. Hemos visto que los dos pilares sobre los que se sustenta la propuesta de Sastre son, por un lado, una puesta al día de la *Poética* aristotélica que recoge la interpretación moral de la catarsis y que afirma su mediata operación social-política;⁴⁹ y, por otro lado, el esfuerzo por completar esta puesta al día con los efectos de distanciación brechtianos y la necesidad de afrontar problemas de más hondo calado que los escogidos por Brecht, escogiendo, para ello, la tragedia como forma teatral. Lo que tenemos es que Sastre prefiere, antes que negar la tragedia (aunque sí niega ciertas formas anteriores de la tragedia), hacer un nuevo tipo de tragedia: la tragedia compleja.⁵⁰ Una forma de tragedia que, como señala Mariano de Paco en el estudio introductorio a su edición de *La taberna Fantástica* y la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, es

el resultado de un proceso teórico práctico [en el] que se reúnen diversos aspectos de los que [definen la trayectoria de Sastre]: el teatro como agitación social y, después, como verdadera revolución; la profundización en el realismo, y el empleo de la tragedia como forma de su teatro.⁵¹

Ahora bien, ¿por qué denominarla “compleja”? Pues porque la toma de conciencia que propicia es más realista, o más ajustada a la situación de degradación social y crisis moral que la de las otras formas de tragedia que de una u otra manera han tratado de responder a esta situación: la tragedia compleja de Sastre evita, por un lado, mantener el elemento trágico en un estado ideal de pureza al aproximarle a la realidad cotidiana; y por otro lado lo protege contra la disolución nihilista complejizándolo, es decir, no se resigna ante la fragilidad de nuestra condición. Dicho de otra manera, la dramaturgia propuesta por Sastre a partir de Brecht y de su relectura de la *Poética* es “una forma construida sobre la dialéctica de la participación y la extrañeza; del reconocimiento y la distanciación.” Lo uno le acerca a la realidad, y lo otro hace que la mire con asombro. Nos encontramos con que en esta dialéctica el elemento clave es el “efecto de reconocimiento” (el efecto-A) que ha sido purificado por la distanciación.⁵² El resultado es un descubrimiento extrañado de la realidad, porque lo aparentemente familiar deja de serlo en cuanto somos capaces de mirarlo desde una cierta distancia. La mirada posterior es sensible al aspecto fantástico de lo que hasta ese momento habíamos aceptado como familiar.⁵³ La complejidad añadida por Sastre a sus tragedias, hace que la catarsis no sea

47 Vid. A. Sastre, *loc. cit.*, pág. 55.

48 A. Sastre, *loc. cit.*, págs. 43-44.

49 A. Sastre, *loc. cit.*, págs. 55-6.

50 La propuesta realista de Sastre se suma a las principales reacciones frente al naturalismo decimonónico. Pero al mismo tiempo representa una superación de las mismas, que serían el teatro épico brechtiano, la respuesta dramática de Sastre y Miller, y la respuesta vanguardista de Beckett [la primera es una negación de la tragedia, la segunda es una afirmación crítica de la tragedia, y la tercera es ambas cosas a la vez]. Lo que propone Sastre es la tragedia compleja que incluya “el «fuego nihilizador» de la vanguardia” (que se corresponde con las situaciones límites), pero que supere a su vez la superación trágica (esperanza de los dramas) de esta nihilidad, abriendo el horizonte a la perspectiva socialista.

51 Mariano de Paco, «Introducción», en A. Sastre, *La Taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 22.

52 A. Sastre, *La Revolución y la crítica de la cultura*, *op. cit.*, pág. 57.

53 Freud, en su ensayo sobre lo siniestro (Cf. Freud, *op. cit.*) que se encuentra entre las influencias de esta idea sastriana, dejó escrito lo siguiente: “lo siniestro se da frecuente y fácilmente cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad”. Schelling había dotado al concepto de lo siniestro de un componente: “lo siniestro es aquello que debiendo permanecer oculto se ha revelado” (esta cita es la que sirve de punto de arranque al ensayo de Freud). ¿Por qué debía permanecer oculto?, ¿por qué estaba oculto?, ¿qué efectos tendrá esta revelación si no debía haberse producido? Lo familiar se nos presenta, inesperadamente, como fantástico y es ese momento de revelación el que quiere aprovechar Sastre para sacarnos de nuestro estado de letargo.

inmediata, sino que pase por una primera etapa de extrañamiento (“¿es éste mi mundo?”) y a continuación por otra de reconocimiento purificado por el extrañamiento previo (lo que antes aceptaba como mi mundo era irreal).

El éxito de la empresa sastriana depende de que se de esta clase de catarsis, pero también de que su efecto se prolongue en el tiempo (que el asombro y el reconocimiento den paso a una fase de cambio). Sobre esto último diremos algo en el último apartado. Ahora cerraremos este con un par de citas a modo de resumen. La primera confirma hasta qué punto está convencido Sastre de que la purificación trágica tiene un sentido social en nuestro mundo:

El drama es el hilo conductor, la línea de menor resistencia por la que el dolor y la angustia van de la realidad social al corazón del espectador. El espectador comunica, a través de la tragedia, con la angustia de los otros. El espectador, acorazado a veces para la lucha por la vida, adormilado, con la conciencia moral a media luz, es, muchas veces, invulnerable al dolor de los demás [...] El drama produce en su espíritu la súbita revelación de las verdaderas estructuras del dolor humano. El drama se convierte entonces en el hilo conductor entre el dolor de la calle y el espíritu del hombre. El dolor no pierde peso en el acto de comunicación (si la tragedia es buena). No es un dolor purgado [...]. El arte no ha hecho más que una operación [...] de traslado [...], pero no purga.⁵⁴

En la siguiente comprobamos que, aunque se produce la mimesis —existe un traslado de la angustia y del dolor—, la catarsis es distinta a la aristotélica porque no se produce en la operación de traslado de la realidad a la tragedia, sino en el efecto que la tragedia produce en la realidad: el teatro no debe ser ni

un reflejo pasivo de lo real, ni una investigación ‘científica’ de lo real [...] el teatro es un juego ‘serio’, una exploración arriesgada y hasta aventurera (de lo real), una propuesta que el arte hace a la política [y su] utilidad [...] se desarrolla en la forma de una progresiva toma de conciencia, por vía lúdica [...] esta toma de conciencia debe ser doble y dialécticamente articulada: el espectador toma conciencia de su existencia concreta e individual (cuyo horizonte es la muerte), y de la existencia histórica (cuyo horizonte es el socialismo) [...] la desarticulación de este par dialéctico hace del teatro, o bien un arte simplemente nihilizador (Beckett), o el instrumento de un optimismo burocrático [...] la relativa síntesis que supone la esperanza (trágica) es hoy insuficiente.⁵⁵

5. El teatro como educación para adultos.

Dejamos atrás la parte más exegética y pasamos, para finalizar, a explorar un elemento de la teoría del doble aspecto que no nos acaba de dejar satisfechos del todo, aunque sólo sea porque compartimos los objetivos reservados a su propuesta teatral por parte de nuestro autor y nos parece que, para alcanzarlos, es necesario ir un poco más lejos. Se trata de que, a pesar de la finalidad que reserva al teatro, y a pesar del papel crucial dentro de su proyecto que reserva a las tragedias complejas, Sastre se opone a la participación explícita del autor en estos procesos. Así, por ejemplo, opina Sastre que el autor teatral debe ser un mero testigo de la realidad⁵⁶ y añade: “ni inhibición, ni exhibición, tan sólo presencia es la forma de su compromiso”.⁵⁷ Sastre defiende sin ambigüedad que el autor no tiene que exponer su ideología, sino únicamente dar cauce a la voz de todos: “el teatro es la propaganda de todos o no es nada”.⁵⁸ Más adelante, en la misma obra, afirma Sastre que “hacer dramas es —en mi opinión— algo radicalmente distinto de expresar las propias ideas, aunque no se

54 A. Sastre, *Drama y sociedad*, op. cit., pág. 98.

55 A. Sastre, *La revolución y la crítica de la cultura*, op. cit., págs. 68-9.

56 A. Sastre, loc. cit., pág. 76.

57 A. Sastre, *Drama y sociedad*, op. cit., pág. 52.

58 A. Sastre, loc. cit., pág. 53.

puede negar el influjo irremediable de esas ideas, por lo menos en el planteamiento del drama”. Más aún, el autor puede ser “el primer asombrado de la ideología que [...] se produce” en el drama.⁵⁹

Dicho de otra manera, nos encontramos con que en las tragedias complejas se plantea todo el juego dialéctico al que nos hemos referido y se confía no sólo en que el espectáculo llegue hasta el espectador, sino también en la capacidad de éste para responder a los reclamos del espectáculo y, además, en que los efectos logrados perduren con posterioridad a que se haya bajado el telón. Pero no existe, al menos no de manera explícita, un ansia de influencia por parte del autor, no nos encontramos con alternativa a la situación planteada. Esto que comentamos puede no ser un problema demasiado considerable. Es más, intuimos que las razones que puede tener Sastre para pensar como piensa se debe más al posible uso del teatro por parte de autores poco honestos, que a otras de índole teórico. En cualquier caso nos permite decir algo más sobre la función social del teatro.

Mi desconfianza con que sea posible obtener el efecto perseguido por Sastre está estrechamente relacionada con la falta de interés por parte de unos espectadores que, en su mayoría, no se encuentran por decisión propia en el estado de luto por su vida, de conformidad o de crisis, en definitiva, de donde los quiere rescatar Sastre. Es decir, aunque el reconocimiento purificado pueda cancelar esa falta de interés, estas personas han llegado al estado en el que se encuentran debido, básicamente, a que han hecho dejadez de su responsabilidad por sus vidas. Dicho de otra manera, han renunciado a tomar las riendas de su existencia, por lo que no sólo habrá que procurar que lleguen a reconocer lo irreal o fantástica que es la misma, ni confiar únicamente en que la extrañeza que este reconocimiento les pueda provocar les convenza de la necesidad de cambiar la situación, sino que además habrá que enseñarles a cambiarla, habrá, en definitiva, que estimular el interés por sus vidas más allá del mero reconocimiento de la situación en la que se encuentran. Ahora bien, ¿cómo se convence al espectador de que debe poner *mucho* de su parte para provocar un cambio tan radical en su vida?

Es bastante obvio que lo que pretendemos no es tan fácil de hacer como de decir. Basta preguntarse por qué es tan difícil cambiar nuestra situación actual, una situación descrita por Sastre como una en la que nos dejamos llevar por la entropía de lo cotidiano, o por qué soportamos mejor el dolor de una vida inauténtica que el que provoca la superación de dicho estado de conformidad. Y de nuevo, la respuesta rápida es que en un caso la vida es más cómoda, a pesar de no ser auténtica, mientras que en la otra todo es más difícil por muy auténticos que seamos o podamos llegar a ser. Con lo que, ya puesto a cambiar las cosas el teatro podría, además de ayudarnos a reconocer nuestra verdadera situación en el mundo, educarnos para *querer* salir de ella. De ahí el subtítulo de este trabajo.

Si hay personas capaces de percibir lo fantástica e irreal que es nuestra realidad cotidiana, esta capacidad suya les *obliga* a hacer algo en favor de los que no son capaces de hacerlo. Porque además, una idea fundamental en todo este programa de superación del estado de conformidad debería ser la de que cada uno de nosotros es un ser representativo. Pensemos que en el caso de que no fuera así no estaríamos en disposición de reconocernos en las peripecias vividas por otros sobre el escenario. En tanto seres representativos somos educadores los unos de los otros, y los procesos de liberación serían, entonces, procesos de educación o edificación. El autor es el primero que tiene que tener la confianza suficiente en sí mismo como para pensar que lo que tiene que decir va a servir de algo.

Coincidimos con Sastre en la gravedad del problema alrededor de cual orbita la mayoría de su producción teatral y teórica; y también en la necesidad de buscar soluciones, sólo que creemos

59 A. Sastre, *loc. cit.*, págs. 127-128.

que hace falta aún un poco más de lo que le parece suficiente a Sastre, a pesar de la complejidad que añade a otras tentativas anteriores. Nos parece, además, que una buena solución tendrá como resultado unos sujetos moralmente fuertes, conscientes no sólo de la precariedad de su condición, sino de la responsabilidad y la dificultad que conlleva el desafío que implica ser dueños de su existencia. Porque, para acabar, la anagnórisis, el reconocimiento de la situación de crisis, nos sitúa en un puesto avanzado, pero en ningún caso se trata del final del camino.⁶⁰ La catarsis en este caso se nos aparece como un sentimiento de vergüenza por lo que somos, o por lo que hemos renunciado a ser haciendo dejación de nuestra responsabilidad. Una responsabilidad que, en un mundo en el que la realidad cotidiana o familiar tiene mucho de extraordinaria, consiste en responder *permanentemente* a los reclamos de esa realidad.⁶¹

Siendo así que el proceso de cambio, más que como una revolución, hay que entenderlo como un proceso a largo plazo en el que la educación de los protagonistas del mismo es fundamental. Porque, por mucho que logren distanciarnos de la realidad los recursos dramáticos empleados por Brecht o por Sastre, no es fácil cortar los lazos que nos unen a esa realidad. Es cierto que una de las características de nuestra condición es la de que podemos trascender el momento presente, podemos situarnos más allá de nuestra experiencia, pero no es menos cierto que por mucho que podamos alejarnos de la realidad, cada uno de nosotros lleva consigo en ese viaje (da igual si somos conscientes de ello o no) aquello que le ha acompañado el resto de sus vidas, así como su punto de vista particular. Gran parte de los problemas filosóficos, por ejemplo, aparecen motivados por la dificultad de reconciliar estos dos puntos de vista. Nos parece que cualquier aportación que facilite abstraernos del día a día para observar nuestras vidas desde una cierta distancia tiene un gran valor en sí misma, pero nos parece también que no es suficiente. Donde hay que actuar con firmeza para que los efectos obtenidos nos acompañen más allá de nuestro viaje como espectadores privilegiados, es en el punto de vista localizado en la cotidianeidad. No es fácil dejar de ser lo que se es. Si acaso se nos podrá convencer de que podríamos haber sido de otra manera, o de que aún podríamos cambiar el mundo, pero ¿en base a qué? Nunca tendremos la certeza de que cualquier otra alternativa será mejor. Ningún estado, desde esta perspectiva, se nos muestra como definitivo. Probablemente esta sea la naturaleza trágica de nuestra existencia. La misma naturaleza que nos convierte en seres libres y creativos. Nuestra educación —aquí incluimos la contemplación y el estudio de obras teatrales y, en realidad, de cualquier manifestación artística—, debe servir para que aceptemos ejercer la responsabilidad que nuestra naturaleza conlleva.⁶²

Es esta naturaleza dinámica del proceso de cambio la que no sabemos si están en disposición de asumir las tragedias complejas de Sastre, pues si el problema de fondo reside en la fragilidad de nuestra condición (la que queda reflejada en la sustancia metafísica de las tragedias y que nos hace estar tan expuestos no sólo a los avatares de la fortuna, sino también a la opresión o a las desigualdades), el problema no se solucionará con un cambio de sistema político. ■

60 Apelaremos a un ejemplo cinematográfico para ilustrar este punto, en concreto a la estupenda película de Lawrence Kasdan *Grand Canyon*. En ella, los distintos protagonistas (se trata de una película coral protagonizada, entre otros, por Kevin Kline, Dany Glover, Steve Martin, Mary McDonnell y Mary-Louise Parker) se replantean sus vidas a partir de una serie de sucesos fortuitos. Uno de estos personajes, un productor cinematográfico (Steve Martin) preocupado únicamente de realizar películas que lo conviertan en un hombre aún más rico, sufre un atraco a mano armada y resulta herido. La experiencia le hace pensar en la necesidad de finalizar con la producción de películas que fomenten la violencia y el uso de armas. Pasa por un período casi místico en el que parece que realmente va a cambiar su vida para bien, pero al final de la película observamos que el cambio tan sólo le dura lo que necesita su conciencia para sentirse bien consigo misma y que vuelve a ser la misma persona que era antes del atraco. Es decir, en este caso no basta con que de repente la realidad se le presente al productor como fantástica. La sorpresa puede durar una semana, un mes o puede que más, pero nada garantiza que perdure.

61 Esta es una idea clave en la muy interesante obra del filósofo norteamericano Stanley Cavell. Un autor, dicho sea de paso, que reserva un papel preferente a las tragedias shakesperianas en su quehacer filosófico.

62 Un nuevo ejemplo cinematográfico para finalizar que nos ayude a ilustrar lo que ocurre cuando no aceptamos esta responsabilidad. Recordemos ahora la película *Matrix*. En ella uno de los personajes, Cifra (Joe Pantoliano) prefiere vivir una vida cómoda y plena de estímulos agradables a pesar de saber que se trata de una mentira, antes que continuar con las incomodidades, los sacrificios y las privaciones de la vida real. El siguiente diálogo con el Agente Smith (Hugo Weaving) nos recuerda el momento en que se realiza la traición y la renuncia al mundo real por parte de Cifra: SMITH: ¿Tenemos un acuerdo señor Reagan? CIFRA: Sabes, sé que este filete no existe. Sé que cuando me lo meto en la boca es Matrix la que le está diciendo a mi cerebro. Es bueno. Después de nueve años ¿sabes de qué me doy cuenta? la ignorancia es la felicidad. SMITH: Entonces, tenemos un trato. CIFRA: No quiero acordarme de nada. De nada. ¿Entendido? Y quiero ser rico. No sé, alguien importante como un actor. SMITH: Lo que usted quiera señor Reagan. CIFRA: Está bien. Devuelve mi cuerpo a una central eléctrica, reinsertame en Matrix y conseguiré lo que quieras. SMITH: Los códigos de acceso al ordenador de Zion. CIFRA: No, te lo dije. Yo no los conozco. Te entregaré al que los conoce. SMITH: Morfeo.

Cervantes en Sastre. *El viaje infinito de Sancho Panza: el reverso del Quijote*

Isabel Castells
Universidad de La Laguna

Uno de los principales hallazgos —y tal vez, el más vigente hoy— del *Quijote* es la demostración de que las tareas de lectura y escritura se condicionan recíprocamente, llegando, en la mayoría de los casos, a ser reversibles. Cervantes fue, ante todo, ávido lector y fruto de esa lectura es la escritura de su magna novela, delta en el que desembocan todas las formas de ficción de su época. Ya en la obra misma, Alonso Quijano es también un lector empedernido —«el embajador de la lectura», lo llamó Carlos Fuentes¹— con atisbos de escritor², que finalmente decide *zambullirse* en la literatura adecuando su existencia a unos patrones literarios. El hijo del mesurado Caballero del Verde Gabán es, a su vez, poeta; en tanto que el innominado *primo* que acompaña al caballero a la fantástica Cueva de Montesinos pretende redactar una de las misceláneas tan en boga en el siglo dieciséis. Por otra parte, ya el complejo laberinto de voces autoriales reproduce esta doble tarea desde la propia diégesis: Cide Hamete Benengeli lee los Archivos de La Mancha y, a partir de estos, escribe su ambigua crónica, entre la ficción novelesca y la veracidad histórica; el traductor morisco lee el texto de Cide Hamete y, por su parte, escribe otra versión del texto que habrá de leer el llamado *segundo autor*, quien será el encargado de redactar lo que en ¿última? instancia constituye el *texto* de la novela, conjunto, al fin, de *versiones* y *re-versiones* del que se deduce, en incontestable palimpsesto, que la protagonista de esta obra literaria es, ante todo, la propia literatura, haciéndose y deshaciéndose, creándose y re-creándose, leyéndose y escribiéndose.

Entre autores anda el juego: Sastre, lector

Alfonso Sastre participa, desde sus orígenes, de este rasgo cervantino, retratándose, así, como el autor que, ante todo, ha sido —y es— lector. Su tendencia al homenaje metaliterario se observa, en efecto, en no pocas obras inspiradas en autores tanto españoles como extranjeros: Fernando de Rojas en *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1977-78), Luis Vélez de Guevara en *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel* (1983), Schiller en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955) o *El hijo único de Guillermo Tell* (1980), Edgar Allan Poe en *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1990) o José de Cadalso en la narración *Noches lúgubres* (1955), entre otros ejemplos.

¹ Véase su atractivo libro *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.

² De este tema nos hemos ocupado en «Escribiendo la lectura: don Quijote, poeta», *La sombra del membrillo*, Revista de Poesía, nº 1 (diciembre de 2003), págs. 21-27.

Alfonso Sastre, lector de Cervantes

La admiración de Sastre hacia la obra de Cervantes se manifestó desde muy temprano. En primer lugar, destaca la *Comedia sonámbula*, escrita inicialmente en 1944 y reescrita «con un injerto unamuniano-quijotesco» junto a Medardo Fraile, en 1946³. Esta desconcertante comedia, que, como veremos pronto, guarda una intensa relación con *El viaje infinito de Sancho Panza*, nos presenta la concatenación de diferentes sueños y el modo en que estos intervienen en la vigilia, confundiendo voluntariamente los límites entre lo real y lo onírico.

Del año 1968 es *Crónicas romanas*, obra que se nos presenta con esta Advertencia: «Son deliberadamente bien visibles los elementos de la *Numancia* de Cervantes, elaborados en estas *Crónicas*. Se ha hecho así como homenaje y tributo debidos –y jamás pagados– al gran Cervantes: “el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre”».⁴

En esta obra, donde Alfonso Sastre conjuga su conocida preocupación por aspectos históricos y políticos con la indagación metaliteraria, llega incluso a reescribir casi literalmente fragmentos del hipotexto cervantino, como sucede, por ejemplo, en los cuadros xxii y xxv⁵.

En 1975, Alfonso Sastre escribe *Ahola no es de leil* (1975), definida como «tragedia sin importancia» y que constituye, además de una feroz crítica a las injusticias sociales y a la xenofobia, una interesante indagación lingüística, en este caso destinada a registrar términos procedentes del argot hampesco. La deuda, igualmente explícita, se contrae en este caso con la conocida *novela ejemplar* «Rinconete y Cortadillo». Leamos las palabras de Alfonso Sastre, escritas desde la prisión de Carabanchel:

Rinconete y Cortadillo –descendientes de los famosos pícaros de Cervantes– emplean, además de ciertos casticismos, bastantes términos argóticos, llevados de su barrio en Madrid y de su oficio ladronesco.

[...]

El carácter (creo yo) rigurosamente trágico de esta piececilla cómica, aporta algo en el sentido de mis investigaciones imaginarias sobre una presunta «tragedia compleja» (que no tragicomedia).

[...]

Expulsado desde hace años del teatro e impulsado, hoy por hoy, a la cárcel, proyecto desde aquí nuevos combates en el teatro y en la vida.

¿Segunda salida de Don Quijote? En todo caso, una renovada presencia entre los hombres, los hechos y las cosas del teatro⁶.

La referencia a don Quijote, justamente en un contexto de privación de la libertad, revela que la identificación más intensa entre Sastre y Cervantes se produce con su obra maestra, a la que rinde un emocionado tributo no sólo en *El viaje infinito de Sancho Panza*, como veremos enseguida, sino en otras ocasiones en las que se refiere al propio quehacer creativo. Así sucede, de hecho, en el complejo ensayo *Crítica de la imaginación*, donde acude repetidamente al héroe cervantino para ilustrar la fuerza de los procesos imaginarios, especialmente en el capítulo titulado «Fantaseos y realidades»⁷, donde se ocupa del célebre episodio de los molinos de viento, y en el que lleva la ilustrativa pregunta «¿Qué pasa cuando pasa lo imaginario?»⁸.

3 Sobre la génesis de esta obra, véanse las palabras del propio Alfonso Sastre en *Teatro de vanguardia*, Guipúzcoa, Hiru, 1992, págs. 10-11, donde se recoge la primera versión (págs. 37-44). La segunda versión, nunca estrenada, se encuentra recogida en el volumen colectivo *Teatro de vanguardia. 15 obras de Arte Nuevo*, Madrid, Ediciones Pemán, 1948, págs. 201-225.

4 Alfonso Sastre, *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*, ed. de Magda Ruggeri Marchetti, Madrid, Cátedra, 1979, pág. 303.

5 Véase, por ejemplo, la página 352 de la edición citada en la nota anterior.

6 Alfonso Sastre, *Ahola no es de leil*, Bilbao, Hiru, Argitaletxe, 1990, págs. 6 y 8.

7 Alfonso Sastre, *Crítica de la imaginación*, Guipúzcoa, Argitaletxe, 1993, especialmente págs. 66-67 y 73 y ss.

8 Véase especialmente la página 523.

Alfonso Sastre, autor del «Quijote»: *El viaje infinito de Sancho Panza*.

En 1981 escribe Alfonso Sastre *El viaje infinito de Sancho Panza*⁹, obra que culmina el prolongado interés del autor hacia el universo cervantino que esbozó más arriba y de la que habla en estos términos tan elocuentes: «Una parte de lo que yo he escrito es, a medias, un homenaje y el pago precario de una deuda. ¡No se puede uno morir sin decir claramente a quienes admira y ama! Cervantes me ha acompañado siempre»¹⁰.

Como indica claramente el título, la obra concede el protagonismo al escudero, convertido en el instigador de las salidas de don Quijote y de su locura caballeresca. Dejemos que, una vez más, sea el propio Sastre quien nos explique tan peculiar planteamiento:

Esta obra no es sino una «lectura» —como ahora suele decirse— que hace Sancho Panza de una obra en la que él es, en cualquier caso, un personaje esencial [...] El «quijotismo» de Sancho no es un descubrimiento reciente, ni mucho menos, y también basta con una lectura un poco atenta del texto cervantino para hallar ese «quijotismo» en el personaje formalmente antagónico [...] Yo me he limitado a extremar esa idea, haciendo que sea Sancho el que «saca de sus casillas» a Alonso Quijano. El resultado creo que puede ser gracioso, pues, reconociéndose en todo momento el texto cervantino y la índole de estas aventuras, también estamos ante «otro» don Quijote y «otro» Sancho Panza. *Los mismos y, sin embargo, otros*: ahí residiría la calidad de nuestro experimento¹¹.

Acierta Alfonso Sastre al recordarnos que la dicotomía entre idealismo y pragmatismo que supuestamente opone a caballero y escudero se difumina ya en el propio texto cervantino, principalmente en la Segunda Parte, merced a lo que Salvador de Madariaga bautizó como «quijotización» de Sancho y «sanchificación» de don Quijote. Veamos, en efecto, las palabras que dedica el mencionado crítico a las diferentes reacciones de ambos personajes en un momento crucial de la novela, aquel en el que son conscientes de su naturaleza literaria al enfrentarse con el texto de Cide Hamete Benengeli en el que se recogen sus aventuras:

obsérvese cómo Cervantes, consecuente con su idea creadora, nos muestra al empírico Sancho totalmente ignorante de lo que es la gloria hasta que irrumpe de pronto en su vida por experiencia directa, mientras que el imaginativo don Quijote la crea de la nada, pura y sin mancha en su propia mente inmaculada. Lo cual explica la actitud de uno y otro hombre ante la gloria real que les revela el bachiller. Don Quijote, receloso, porque teme de instinto que la gloria real no sea tan pura y bella como la imaginativa; Sancho, en cambio, entregándose con ingenuidad al goce de este placer nuevo¹².

Don Quijote, en efecto, era un personaje autoconsciente desde el momento en que él mismo invocó, ya en su primera salida, al narrador que habría de inmortalizar sus hazañas¹³, de ahí que su reacción ante el texto «realista» de Cide Hamete Benengeli no sea muy entusiasta. Por el contrario, para el analfabeto escudero, el hecho de saberse perteneciente al mundo libresco supone una auténtica —y humorística— conmoción, como demuestra esta jactanciosa presentación ante la duquesa: «y aquel escudero suyo que anda, o debe de andar, en la tal historia, a quien llaman Sancho

9 Para la relación de Sastre con esta obra, véase el artículo «Unas palabras sobre mi propia invención de don Quijote y Sancho Panza», en el monográfico *El teatro en «El Quijote» y «El Quijote» en el teatro*, en *ADE Teatro* n° 107 (octubre de 2005), págs. 181-183. (En este monográfico se encuentra, además, una visión panorámica del *Quijote* en la escena contemporánea, enormemente ilustrativa de los variados destinos del personaje cervantino.) También resulta interesante el artículo de Francisco Caudet «Entre la agonía y la elegía. Apuntes sobre *El viaje infinito de Sancho Panza*», *Primer Acto*, I (1992), págs. 66-69.

10 Nota para la edición de 1991 (Bilbao, Argitaletxe, HIRU), págs. 153-154. En adelante, todas las referencias a esta obra corresponderán a esta edición, indicándose la página entre paréntesis.

11 Nota del autor para la primera edición de la obra, en 1984, reproducida en la de 1991, págs. 5 y 6.

12 *Guía del lector del «Quijote» Ensayo psicológico sobre el «Quijote»*, Buenos Aires, Editorial Suramericana, 1947, pág. 169. Para los procesos de «quijotización» y «sanchificación», véanse el capítulo VII, págs. 165-176, y el capítulo VII, págs. 177-191, respectivamente.

13 Recordemos las célebres palabras que pronuncia nada más iniciarse su andadura caballeresca: «¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos ..., cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel”» (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1990, I, 2, 42. Citaré siempre por esta edición, indicando la parte de la novela, el capítulo y la página entre paréntesis).

Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna; quiero decir, que me trocaron en la estampa» (II, 30, 784).

La progresiva elevación de Sancho Panza a las más altas cimas de la metaficción es uno de los aspectos que, entre tantos otros, concede al escudero el gran potencial narrativo que lo convierte en emblema de personaje moderno. Así lo expresa, de hecho, Raymond S. Willis:

Aunque Cervantes hubiese vivido más tiempo, dudo que hubiese escrito una Tercera Parte de su gran novela: la *Historia de Sancho Panza*. Sin embargo, nos dejó un precioso legado: el reto y la obligación de escribir esta Tercera Parte. En cierto sentido, Cervantes legó a todo novelista moderno su principal tema y preocupación: la situación del hombre medio, el hombre de dimensiones humanas, que es un extraño para sí mismo, un exiliado en su propia tierra, un extraño en su propio tiempo, intentando forjar una existencia auténtica dentro de estas circunstancias imposibles. Nos dejó el diseño para la novela moderna¹⁴.

En el *Viaje infinito de Sancho Panza*, Alfonso Sastre parece, en efecto, seguir a pies juntillas esta «invitación» de Willis, pero no olvidemos que tiene en esta empresa dos ilustres predecesores que actúan como avales de su singular reescritura del *Quijote*: Miguel de Unamuno y Franz Kafka, ambos explícitamente reconocidos por el autor.

La deuda con Kafka se hace evidente en la edición del texto, encabezada con una cita de «La verdad sobre Sancho Panza», que constituye, sin duda, la primera escala de este *viaje infinito* del escudero por las sendas de la reescritura. Reproduzco el texto completo:

Sancho Panza, que por lo demás nunca se jactó de ello, logró, con el correr de los años, mediante la composición de una cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, apartar a tal punto de sí a su demonio, al que luego dio el nombre de don Quijote, que éste se lanzó irrefrenablemente a las más locas aventuras, las cuales empero por falta de un objeto predeterminado, y que precisamente hubiese debido ser Sancho Panza no hicieron daño a nadie. Sancho Panza, hombre libre, siguió impasible, quizás en razón de un cierto sentido de la responsabilidad, a don Quijote en sus andanzas, alcanzando con ello un grande y útil esparcimiento hasta su fin¹⁵.

Por su parte, Miguel de Unamuno, en su controvertida *Vida de don Quijote y Sancho*, de 1905, sentenciaba que era Sancho el encargado de tomar el relevo del claudicante caballero. Veamos este significativo comentario al último capítulo del *Quijote*¹⁶:

Sanaste, caballero, para morir; volviste a ser Alonso Quijano el Bueno para morir. Mira, pobre Alonso Quijano, mira a tu pueblo y ve si no sanará de su locura para morirse luego. Molido y maltrecho y después de que allá en las Américas acabaran de vencerle, retorna a su aldea. ¿A curar de su locura? ¡Quién sabe!... Tal vez a morir. Tal vez a morir, si no quedara Sancho, que te reemplazará lleno de fe. Porque tu fe, caballero, se atesora en Sancho hoy¹⁷.

Dejando a un lado la gravedad metafísica que Miguel de Unamuno impone a la novela en su singular —y, por qué no decirlo, en tantos aspectos enojosa— interpretación, es evidente que la obra de Alfonso Sastre que ahora nos ocupa es deudora de esta mixtificación tanto del caballero como del escudero, aunque, como veremos pronto, la *misión* que uno y otro destinan a Sancho Panza en sus respectivas reescrituras de la obra no puede ser más divergente.

En efecto, mientras para Unamuno el analfabeto campesino, convertido en adalid del pueblo, está destinado a conducir a España hacia los derroteros del sensato realismo, frente a sus delirios coloniales —lo que constituye, como vemos,

14 Raymond S. Willis, «Sancho Panza: prototype for the modern novel», *Hispanic Review*, XXXVII (1969), págs. 207-227. La cita corresponde a la última página.

15 Franz Kafka, *La muralla china*, *Obras completas*, Barcelona, Teorema, 1983, tomo IV, págs. 1335-1336.

16 En nuestro trabajo «Cerrar podrá mis ojos la postrera pluma: reescrituras de la muerte de don Quijote» (*Actas del Congreso "Cervantes y su tiempo"*, Universidad de León, en prensa), nos hemos ocupado del diferente tratamiento del último capítulo del *Quijote*, desde Quevedo hasta Andrés Trapiello, incluyendo a Unamuno, Sastre y otros autores.

17 Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Espasa- Calpe, 1981, pág. 220.

una tendenciosa lectura política de la novela¹⁸—, Alfonso Sastre encomienda al escudero justamente la tarea contraria: la de ser garante del idealismo en los yermos parajes de una España abotargada.

Pero dejemos que sea el propio texto quien nos guíe en el análisis de esta nueva *resurrección* de Sancho Panza.

El viaje infinito de Sancho Panza, como tantas otras reescrituras, arranca justo donde termina la novela de Cervantes: en este caso, en un Cuadro I que recrea la muerte de don Quijote y la posterior reacción del escudero, llegando en algunos momentos a reproducirse textualmente las palabras del propio hipotexto. La aportación de Sastre empieza justamente allí donde Cervantes interrumpe su novela, mostrándonos el entierro del caballero¹⁹ y —lo que constituye la auténtica novedad— el frustrado intento de suicidio del desolado escudero, que acaba siendo recluido, ya en el Cuadro II, en un Sanatorio, desde el que nos narra analépticamente todas las aventuras vividas con el caballero, hasta regresar de nuevo, en los dos últimos cuadros, a la situación inicial. Mediante esta estructura circular, Alfonso Sastre hace que la andadura de la pareja de héroes nos sea presentada exclusivamente a partir del punto de vista del escudero, autor, de este modo, de un *microrrelato* que se inserta en la estructura general de la obra. Texto dentro de un texto, juego de cajas chinas: perspectivismo al más puro estilo cervantino y pericia diegética que nos muestra cómo el autor se ha convertido en fiel seguidor de Pierre Menard, ese enigmático personaje de Borges cuya obsesión no era *adaptar* o *continuar* el *Quijote* sino escribirlo *como si fuera el propio Cervantes*, asumiendo sus facultades creadoras, comportándose ante el texto como si fuera él mismo quien lo estuviera escribiendo²⁰. Jugar a *ser* Cervantes, la mayor muestra de admiración, que toma la forma de la empatía.

Ya que hablamos de Pierre Menard, hora es de ocuparnos del que, sin duda, es el cuarto invitado (junto, por el momento, al propio Cervantes, a Unamuno y a Kafka) en este banquete intertextual: Jorge Luis Borges, cuya fascinación por los procesos oníricos y las paradojas metafísicas se hace presente en *El viaje infinito de Sancho Panza* a partir del Cuadro II, cuando el escudero explica al doctor del Sanatorio el origen de sus aventuras a partir de una concatenación de sueños:

un sueño que tuve, precioso, en el cual vi a mi vecino en el resplandor de su antigua gloria ... y luchando heroicamente con una tropa de gigantes ... y yo me fijé mucho, durante el sueño, en los momentos en que veía a don Quijote más de cerca ... y advertí, ya no con demasiada sorpresa, dadas mis grandes sospechas anteriores, que *él era efectivamente mi vecino*; y aquí viene lo mejor: que una vez que don Quijote hubo vencido a los gigantes, se me acercó a mí mismo, que lo estaba soñando, y me dijo con una voz dulcísima: “Despiértame, Sancho amigo, del gran sueño mortal en que me tienen sumido los encantadores, pues ese tu oscuro vecino no es más que yo mismo ... y es necesario que tú, oh Sancho, reveles a ese hidalgo encantado y ocioso, que él no es sino el gran caballero Don Quijote de la Mancha, y que ha de preparar en el más breve plazo posible una salida para deshacer entuertos y socorrer con su fuerte brazo a los menesterosos ... “¿He de decirle, pues —respondí yo al caballero de mi sueño—, que su falta de memoria de las pasadas hazañas es efecto de brujería? ¿No me tomará por loco si tal cosa le digo?” “Pregúntale por este sueño, y repíteselo con pelos y señales, pues en estos momentos él y yo lo estamos soñando ... o sea que él me está soñando a mí... Quiere decirse que en el sueño, aprovechando estas oscuridades y relajos de la conciencia ... estoy emergiendo de manera que él está soñando que yo soy él, o sea ... que él es él, que yo soy yo, coño, coño, qué difícil es esto... Pero tú, querido vecino, sabes lo bastante de achaque de caballerías como para que aciertes a explicarle quién es, en verdad, Alonso Quijano el Bueno, y ello se puede resumir diciendo que Alonso Quijano soy yo, don Quijote de la Mancha. (23-24)

18 Sobre la compleja y prolongada relación de Unamuno con Cervantes me he ocupado en Primer Capítulo del Segundo Tomo de mi Tesis Doctoral *Cervantes y la novela española contemporánea*, defendida en 1998 y publicada en formato CDROM por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna en 2000.

19 Otro autor que recrea estos detalles que Cervantes decidió omitir al concluir su novela es Andrés Trapiello, en *Al morir don Quijote* (2205). Véase mi artículo «*Cerrar podrá mis ojos la postrera pluma...*», citado más arriba.

20 «Pierre Menard, autor del Quijote», *Ficciones*, en *Obras completas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, vol. II.

Es en el Cuadro III cuando, tras un leve forcejeo, el abúllico hidalgo acaba recordando el sueño que él mismo ha tenido y *recuperando*, con ello, su *identidad*:

Sancho.- Usted es Don Quijote de la Mancha. (Pausa larga. Don Alonso se levanta de su lecho. Se despereza, como si estuviera surgiendo de un prolongado sueño embrutecedor. Sancho sigue sus movimientos con cada vez más creciente esperanza de que está asistiendo a una suerte de resurrección. Son raros ahora los movimientos de don Alonso. Estira sus brazos como desperezándose infinitamente: como saliendo de una nada en la que hubiera estado sumido. Aparatoso desperezamiento: ¡Uuuuuhhh! Por fin dice ante Sancho, que está boquiabierto ante tal espectáculo:)

Alonso.- ¿Y si yo fuera, en verdad, Don Quijote de la Mancha? ¿Eh? ¿Qué me dices a eso? (37)

En esta concatenación de sueños –que tiene, como apunté más arriba, su antecedente en la *Comedia sonámbula*– se hacen evidentes los versos de este conocido soneto borgesiano:

De aquel hidalgo de cetrina y seca
tez y de heroico afán se conjetura
que, en víspera perpetua de aventura,
no salió nunca de su biblioteca.
La crónica puntual que sus empeños
narra y sus tragicómicos desplantes
fue soñada por él, no por Cervantes,
y no es más que una crónica de sueños.
Tal es también mi suerte. Sé que hay algo
inmortal y esencial que he sepultado
en esa biblioteca del pasado
en que leí la historia del hidalgo.
Las lentas hojas vuelve un niño y grave
*sueña con vagas cosas que no sabe*²¹ [la cursiva es mía],

que no hace más que trasladar al universo cervantino la temática de tantos relatos y, especialmente, de *Las ruinas circulares*, donde leemos:

No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!» y «con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.²²

Teniendo en cuenta estos antecedentes, *El viaje infinito de Sancho Panza* se nos revela como el texto de Cervantes *escrito al revés*, doblemente invertido: porque es el sueño el que se impone, determinándola, a la vigilia y porque es el escudero quien arrastra al hidalgo a la gesta de la aventura caballeresca. Cervantes aparece reflejado, pues, en el espejo de Sastre, que reproduce sus rasgos *desde el otro lado*, desde ese ámbito en el que, como nos enseñó repetidamente Lewis Carroll, la realidad es la misma, sólo que enfocada y metamorfoseada por las leyes oníricas.

Una vez establecidos los antecedentes y el punto de partida de tan original andadura, veamos en qué aspectos de la novela cervantina se detiene Alfonso Sastre en las aventuras recreadas por el relato de Sancho.

Los dos primeros Cuadros, en los que se establece, como hemos visto, el *marco* en el que se desarrolla la trama argumental, nos proporcionan, junto a la ya mencionada dimensión onírica, la clave filosófica de la obra. Hasta ahora hemos hablado de cuatro *invitados* a este festín metaliterario, pero no debemos pasar de lado a un quinto autor cuya sombra se proyecta a lo largo de toda la obra: me refiero a Samuel Beckett, presente ya desde el Cuadro I en el intento de suicidio de Sancho, salpicado, además, con ciertos guiños del teatro del absurdo. Veamos esta incongruente enumeración de los *instrumentos* elegidos por el escudero para terminar con su vida, que no pueden sino arrancar una mueca trágica en el espectador:

Saca de una alacena objetos heterogéneos que va tirando a su alrededor pues no encuentra lo que busca. Aquí pueden resultar efectos cómicos según las cosas que saque de la alacena –¿entre otras, quizás, un conejo vivo

²¹ «Lectores», *El otro, el mismo*, *Obras Completas*, volumen II. pág. 50.

²² Jorge Luis Borges, “Las ruinas circulares”, en *Ficciones*, *Obras Completas*, vol. II, págs. 43 y 44 respectivamente.

o un gato?- y el número de ellas que pueden ir formando un montón formidable. (14)

No es extraño que, con tan estrafalario equipaje, el tránsito del escudero hacia la muerte –entremezclado, además, con el célebre capítulo del manteamiento en la novela cervantina- devenga en un estrepitoso fracaso que insiste en el tono tragicómico –que determina lo que Alfonso Sastre ha dado en llamar “tragedia compleja”- presente en toda la obra.

Pero aún hay más episodios cervantinos recreados en estos dos primeros Cuadros: Sancho Panza se encuentra recluido en un Manicomio de Ciudad Real que no puede dejar de evocarnos el lugar en el que Cervantes sitúa al protagonista del *Quijote* apócrifo -y al que, por cierto, saca tanto partido Manuel Gutiérrez Aragón en la que, sin duda, es la más más original secuencia de su película *El caballero don Quijote* (2001)- y es justamente el doctor Recio –que, dicho sea también de paso, cobra un papel esencial en *Reivindicación del conde don Julián*, de Juan Goytisolo- el que, junto a las funciones propias de su profesión, asume el papel de narratario del relato del enloquecido escudero.

Y seguimos encontrando más ingredientes de este sugestivo *cocktail* literario, que se nos muestra, además, sazonado con ciertos componentes de la literatura existencialista. Estas son, en efecto, las palabras que dirige Alonso Quijano a su vecino cuando éste pretende sacarlo de su *taedium vitae*:

Me harías reír si no estuviera yo tan melancólico, pues has de saber que detesto en el alma ese tipo de lecturas y que para mí los amadises de Gaula y los orlandos furiosos y palmarines de Inglaterra no son sino criaturas producidas por la más disparatada fantasía de algunos autores. Anda, pues, Sancho, y déjame reposar en este lecho en el cual no espero ya sino la muerte, pues nada me da gusto en esta vida a la que miro con los más tristes ojos que imaginarse pueda, como resultado de mis reflexiones sobre esta existencia humana y el sinsentido de nuestra vida en esta tierra que está girando así, sin más, en el vacío planetario. (28)

De este amargo parlamento parece deducirse que el personaje que rescata Sastre procede de lo que con acierto Anthony Close ha denominado *la interpretación romántica del “Quijote”*²³, aquella que, con autores como Unamuno, destaca la dimensión trágica, derrotada y, en el fondo, pesimista que para algunos se desprende de la final claudicación y muerte del caballero en la obra de Cervantes.

Pero no olvidemos que Alfonso Sastre elabora su obra con muchos elementos y, tras estas nihilistas palabras del hidalgo, se erige el mensaje libertario del escudero, avalado en este caso por la potencia transformadora de los sueños en acción:

Los sueños, mi señor don Quijote, son oscuras imágenes de una libertad que se subleva contra el mundo; y el mundo, o los dioses, o los magos, o lo que sea, atacan en la vigilia para que se nos olviden los mensajes. (36)

Y es este sueño, convertido en motor de la utopía (y seguimos de lleno en la interpretación romántica del *Quijote*), el que impulsa lo que, a partir de este momento, constituye la trama de la obra propiamente dicha: las aventuras de caballero y escudero una vez *recuperada* su *verdadera* identidad. Así las cosas, y aún antes de revisar los capítulos del *Quijote* en los que Sastre se ha detenido, se hace patente la dimensión metafísica de la obra, convirtiéndose ese *viaje infinito* de Sancho (y, junto a él, de don Quijote) en una parábola del tránsito de todo ser humano de la vida a la muerte, desde una nada hacia otra nada, a través del descubrimiento de la propia identidad. Una nueva muestra del viejo motivo del *homo viator*, encarnado ahora en esta célebre pareja, vestida con diversos ropajes literarios para su actuación en *el gran teatro del mundo*.

La actitud inicial de los personajes, a la hora de emprender su andadura es, en principio optimista:

Sancho.- (*arrobado*) ¡Ha vuelto en sí de su locura, aleluya, aleluya! ¡Está entrando de nuevo en la razón de su propia vida! ¡Viva, viva Don Quijote, espejo y prez de la andante caballería! ¿Ya se va recordando?

Alonso.- No me recuerdo de nada todavía, amigo Sancho, pero te hago confianza, después de *haberme soñado* como lo has hecho, mientras yo mismo *me soñaba*, y creo que es saliendo al camino, abandonando todo este

23 En su célebre y exquisito libro *The romantic approach to “Don Quijote”*, Cambridge University Press, 1978.

mundo de costumbres y mediocres cuidados, como quizás me libere de mi profunda melancolía y llegue a recordar una vida pasada que ahora ignoro. (38)

Es entonces cuando los recién nacidos aventureros se disponen, ahora sí, a iniciar un recorrido por un camino que es, para nosotros, ante todo, el de una novela. Hago esta aclaración, tal vez innecesaria, para recordar que todo intento de aproximación a la obra de Cervantes cuenta con un conocimiento previo, más o menos elaborado, más o menos intuitivo, más o menos afectivo, de un texto, incluso de una iconografía, que forman parte de nuestro ADN cultural. Y es este conocimiento el que nos hace *reconocer* los homenajes y, en algún caso, echar de menos las omisiones. Porque, también, toda tentativa de escribir un texto a partir del *Quijote* exige necesariamente una tarea de selección, de elipsis o incluso de resumen²⁴.

Consecuentemente, Alfonso Sastre, en su condición de lector (y, por lo tanto, parcial, como todos nosotros, en su interpretación del *Quijote*), se detiene en aquellos capítulos que, de algún modo, reflejan sus propias preocupaciones filosóficas, ideológicas y estéticas. Y lo hace a través de un libérrimo tratamiento del tiempo, equiparando algunos episodios del *Quijote* con momentos de la España contemporánea de los que desea ocuparse en esta obra. Partiendo de este procedimiento, dos son, en mi opinión, los temas básicos del universo cervantino que Alfonso Sastre puede adaptar al suyo propio: por un lado, la crucial cuestión del conflicto entre esencias y apariencias y, por otro, el tema del teatro dentro del teatro, ambos emanados del trasfondo filosófico y literario que he intentado esbozar en páginas anteriores. Veámoslos, pues, por partes.

La máquina del tiempo: el juego de los anacronismos

Las libertades con el tiempo son, en cierto sentido, inherentes a toda labor de reescritura, desde el momento en que se están poniendo en relación diferentes textos redactados en momentos y situaciones también diferentes, y es justamente esta posibilidad de confrontarlos la que nos permite corroborar, por un lado, la universalidad de las llamadas obras *clásicas* y, por otro, el carácter cíclico, reversible, de la propia noción de tiempo. El teatro, tal vez más que ninguna otra disciplina, consigue, a través del vestuario, de la escenografía o del propio lenguaje asignado a los actores, llevar a la práctica esta siempre atractiva convivencia de pasado y futuro en el eterno presente de la creación artística.

Uno de los episodios más comentados del *Quijote* es, sin duda, el del polémico rescate de los galeotes por parte del ingenuo caballero, que ha sido sometido a toda suerte de interpretaciones ideológicas, políticas y religiosas, llegándose incluso a descuidar el planteamiento eminentemente paródico con el que parece haber sido concebido. Este episodio no podía pasar inadvertido para Alfonso Sastre, no sólo por su propia trayectoria biográfica, con no pocos períodos de encarcelamiento, sino por su conocida militancia política. No resulta extraño, pues, que quienes en el texto de Cervantes son Comisarios de la Santa Hermandad vayan, en la obra de Sastre, ataviados con uniformes de la Guardia Civil, como tampoco lo es que uno de los conducidos a galeras sea justamente un etarra, cuyo parlamento va encaminado a la añoranza de una Euskadi libre y soberana:

D, Quijote. - ¿Y usted, señor forzado?

Preso 2. - Yo extraño estar de cosas que suceden a mí. En mi país ya estaría, que de Baracaldo soy y mi aita de Bermeo y mi amá de Bera de Bidasoa. Barkatu si en algo falté y sólo demando askatasuna, presoak kalera, amnistía osoa. (57-58).

Observemos, de paso, cómo Sastre entremezcla términos vascos y castellanos, manifestando, en su reelaboración del célebre pasaje cervantino, una preocupación lingüística que ya habíamos encontrado en *Ahola no es de leil* y que vuelve a aparecer en esta ocasión en boca del también resucitado Ginés de Pasamonte, nuevo portavoz de la terminología hampesca:

²⁴ Para estas cuestiones, véase el clásico manual de Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Ginés.- Yo, señor, ando en malos pasos desde mi más tierna infancia, nacido como soy en el banasto hijo de iza y bufiador: faraute luego, gomarrero más tarde para llegar a cherinal de la más famosa cherinola que operaba en toda la Andalucía; ¿y qué quiere que más le cuente sino que, como consumidor de bizcocho y víctima del corbacho...? (59)

No muy favorecida queda en este Cuadro, como es de esperar, la imagen que nos ofrece Sastre de los Guardias Civiles, cuya supuesta fortaleza se desvanece en el texto para mostrarnos el rostro del mediocre y cobarde funcionario:

Comisario.- (*se ríe*). Esta sí que es buena Vamos, ande, caballero; y arréglese lo mejor que pueda ese orinal que lleva en la cabeza, y déjenos seguir nuestro camino en el cumplimiento de la ley de Su Majestad, que ya hace rato que me enfadan sus palabras así que retírese y no trate de buscarle tres pies al gato.

D. Quijote.- (*colérico y solemne antes estas palabras*). ¡Usted sí que es el gato y el rato y el bellaco! (*Acomete con su espada en alto al Comisario, el cual está a punto de disparar su arma sobre Don Quijote; pero, en ese momento, Sancho, que se ha apoderado de la cachiporra del Comisario, le da un golpe en la cabeza y lo tumba al suelo. Entretanto que él se repone del cachiporrazo, allí se arma una fuerte batalla... Cuando el Comisario vuelve en sí y se levanta, es para él espantoso lo que ve: está solo entre gentes libres y amenazantes. Su prepotencia de hace unos momentos se reduce a la nada. Humildemente pide permiso a Don Quijote para retirarse del campo de batalla*).

Comisario.- Yo era un mandado, un funcionario, y ya sabe lo que es eso.

D. Quijote.- Yo, que soy muy ignorante en achaques de administración del Estado, no sabía que existían en esta vida gentecillas como usted. Ande ya y márchese con viento fresco, que también para usted es el gozar de esa libertad que a todos los humanos les es tan preciosa y deseable. (60-61)

Este fragmento, cuyos dos primeros párrafos son, en gran medida, transcripción exacta de las palabras de Cervantes (I, 22, 226), ilustra modélicamente la identificación que se produce entre las inquietudes de Sastre y el texto de partida, aunque, como hemos visto, sean tan distantes las motivaciones de una y otra obra en importantes aspectos, fundamentalmente el de la parodia, omnipresente en el *Quijote* y poco reconocible, si no ausente, en *El viaje infinito de Sancho Panza*.

Los anacronismos que acabamos de ver aparecen en otras obras de Sastre. Así, la ya mencionada *Crónicas romanas* se construye como un *collage* en el que encontramos imágenes nazis, referencias al Ché Guevara o subversivos grupos universitarios entonando la canción “No nos moverán”, del mismo modo que en *La sangre y la ceniza* (1976), inspirada por el proceso inquisitorial a Miguel Servet, vuelven a escucharse himnos nazis y encontramos, por ejemplo, a periodistas modernos posibilitando el contraste de lenguajes.

Todo se mezcla, pues, en la máquina del tiempo, para dar como resultado esta sugestiva macedonia intertextual y para demostrarnos, una vez más, la tópica idea de la universalidad de los asuntos humanos, tan viejos como el mundo mismo, tan nuevos como este instante ya pretérito.

Existen, sin embargo, otros momentos en los que el anacronismo se pone sencillamente al servicio del humor o de la ironía, mediante la incorporación de elementos sorpresivos en un contexto inusitado (tal y como vimos, de hecho, en el Cuadro I, en el intento de suicidio de Sancho). Ya en la Segunda Parte de la obra, por ejemplo, en el Cuadro XIX, vemos cómo en la acotación Sastre propone hacer sonar un “timbal taurino” en la aventura de los leones, ironizando entre líneas sobre los aspectos folklóricos que han acabado contaminando a nuestra novela y que fueron ya denunciados por Luis Martín Santos en *Tiempo de silencio*²⁵. La misma idea aparece en el Cuadro XV, en el que se recrea el famoso descenso de don Quijote a la Cueva de Montesinos, cuya entrada parece una “barraca de ferias” (lo cual, por cierto, no está muy lejos de la realidad, y, si no, me remito a los viajes turísticos que se realizan por La Mancha, una de cuyas principales “atracciones” es justamente descender a la supuesta cueva en la que se *debió* inspirar Cervantes). En el Cuadro XVI, recreación del también célebre viaje a lomos de Clavileño, donde, por cierto, Sastre sugiere crear también un cierto ambiente de verbena, “se indica la necesidad de atarse unos cinturones y de no fumar ni en los momentos de despegue ni en los del aterrizaje” (119), en una referencia a inventos del siglo veinte que

²⁵ Recordemos que, justo al principio de la novela, el autor ironiza sobre la trivialización de la iconografía cervantina cuando sitúa a sus personajes frente a «un donquijote en latón junto a un sanchopanza plateado montados con tornillos en un bloque de vidrio negro», Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pág. 35.

encontramos también, por ejemplo, en el Cuadro IX de I Primera Parte, donde encontramos un telescopio para mirar la luna que nos recuerda a las secuencias finales de la versión cinematográfica del *Quijote* rodada por Orson Welles.

Todos estos ejemplos sirven, asimismo, para ilustrar la inevitable labor de elipsis que ha tenido que realizar Alfonso Sastre, contando, naturalmente, con el conocimiento previo por parte del lector de los capítulos del *Quijote* reescritos -y, como vemos, reinterpretados- en nuestra obra. Cualquier lector más o menos avezado del *Quijote* es capaz, en efecto, de identificar pasajes tan emblemáticos de la novela como la aventura de los leones o el descenso a la Cueva de Montesinos y es precisamente este *re-conocimiento* lo que permite a Sastre jugar en su texto y manejar a su antojo aspectos cómicos y trágicos en su agri dulce obra dramática.

Estas desconcertantes mezcolanzas otorgan al texto una doble irrealdad: la de la representación teatral misma y la propiciada por el palimpsesto ficcional en el que se apoya. Nada sorprende, pues, que uno de los temas básicos, presente, desde luego, ya en el *Quijote*, es el que el ocupa de la convivencia de lo real y lo ficticio o, sencillamente, del viejo conflicto entre las esencias y las apariencias.

Las sombras del teatro: ¿percepción o interpretación?

De todos es sabido que una de las principales actitudes de don Quijote en su singular andadura literaria es la de adecuar la realidad que lo rodea a unos patrones librescos con los que la moldea o, sencillamente, la sustituye. De todos es sabido, pues, que don Quijote no *ve*, sino *lee*, siendo sus ojos dos puertas selladas que le impiden ver la realidad empírica, que es reemplazada directamente por la recreación imaginaria. De todos es sabido, en fin, que don Quijote no ve molinos, sino gigantes y que no ve rebaños, sino ejércitos.

Ya hemos dicho que en esta obra Alfonso Sastre escribe el *Quijote* al revés, desde el punto de vista de Sancho e invirtiendo el sentido de algunos pasajes cervantinos. Este atrevimiento —que, en mi opinión, constituye el más atractivo hallazgo de la obra— se observa muy claramente, en primer lugar, en el que, sin duda, es el episodio más conocido y popular del *Quijote*: el de los molinos de viento.

Si recordamos el texto de Cervantes, observamos cómo, en el relato de la aventura, nos encontramos con dos puntos de vista: el *objetivo* de Sancho Panza —reforzado por el narrador— y el *subjetivo* de don Quijote, de modo que lo *real* y lo *imaginado* quedan perfectamente diferenciados. Aunque el episodio es bien conocido, reproduciré un fragmento, a fin de confrontarlo con el de Sastre:

En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo, y así como don Quijote los vio, dijo a su escudero:

-La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quienes pienso hacer batalla.

[...]

-Mire vuestra merced —respondió Sancho— que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento. (I, 8, 88-89).

Lo original en Sastre es que este juego perspectivista se invierte, correspondiendo a don Quijote el punto de vista *objetivo* o *racional* de ver sencillamente molinos, y a Sancho y —lo que es más importante, al autor en sus acotaciones, que ejercen la misma función que la del narrador omnisciente en la novela— el de ver peligrosos gigantes. Reproduciré ahora todo el fragmento, que se encuentra en el Cuadro V de la Primera Parte:

D. Quijote.— Seamos razonables, carajo; y vete ya a la mierda, miserable escudero. ¿A mí con monstruillos, sobre todo si no son más que molinos de trigo, movidos por el viento? (*Se aproxima a los gigantes. El primero con que topa lo agarra, con su gigantesco brazo, por el cuello y lo derriba del caballo, al par que se oyen como unos espantables gruñidos del gigante, que se inclina amenazador sobre él como dispuesto a devorarlo. Don Quijote, al verlo ahora, grita con su propio terror:*) ¡ Socorro, Sancho amigo, que este monstruo está dispuesto a devorarme! (*Acude Sancho y, a medida que lo hace, el monstruo se va desvaneciendo. Sancho trata de ayudar a ponerse en pie al maltrecho don Quijote, mientras le dice, muy sinceramente compasivo, recriminándole respetuosamente su temeridad:*)

Sancho .- ¿No se lo decía yo, mi buen Don Quijote? ¿Tan olvidado se halla de lo que es la vida de un caballero andante, que no ha podido caer en la cuenta de que estos cabrones de gigantes le podían hacer la magia de parecer unos molinos de viento? Quizá valiera más volvernó a casa...

Don Quijote .- Ya me parece que me voy recordando, maestro Sancho, de muy olvidadas lecciones de la vida; así que disimula, por lo que más quieras, mi fallo de esta tarde y vayamos adelantando en lo posible, porque eso que dices de volver a casa, de eso nada, ahora que hemos empezado esta cosa, que no sé qué es, pero que siempre será mejor que lo que me estaba pasando en Valdepeñas, eso sí que es horrible, por maltrecho que ahora me vea, que no me puedo ni mover, pero menos me podía mover allá en mi cama, muerto de no sé cuántas tristezas que allí me atenazaban ... (50-51).

Como acabamos de ver en este fragmento, la *lección* que parece darnos la obra a través de las libertades con el tema de la percepción es la de que la cordura es sinónimo de tedio y la locura de libertad y autenticidad. Resultaría, sin embargo, demasiado obvio e, incluso, repetitivo contradecir en todo momento las palabras de Cervantes y por eso Alfonso Sastre, buen conocedor de las técnicas dramáticas y evitando caer en la inercia, invierte en ocasiones su propia escritura, redactando algún que otro Cuadro en el que otorga a don Quijote la función transformadora y a Sancho la de contemplar las cosas *tal y como son*. Así sucede, por ejemplo, en el Cuadro X de la Primera Parte, en el que don Quijote arremete contra ovejas que son ovejas y no ejércitos, en contra incluso de la percepción de Sancho. La oscilación de perspectivas vuelve a aparecer en el Cuadro XI, donde lo que para los demás es una venta, para el autor en las acotaciones y para los dos protagonistas es un lujoso castillo. Y en este vaivén discurre la obra hasta llegar, por ejemplo, al Cuadro XIV de la Segunda Parte, donde regresamos al planteamiento de partida y vemos cómo es Sancho quien ve ejércitos y don Quijote rebaños.

¿Ejércitos o rebaños? ¿Vida o literatura? Las cosas, ¿*son* o *parecen*? Preguntas todas que se formulan en el *Quijote* y se sintetizan en la sugestiva noción –debida, por cierto, a Sancho Panza– de “baciylmo”²⁶, un auténtico hallazgo en el que se entrecruzan las actitudes idealista e idealista, manifestando una concepción de la realidad no como un espejo objetivo sino como una suerte de prisma que nos revela una u otra imagen dependiendo del ángulo desde el que la contemplemos.

El teatro, como sinfonía de *simulaciones* que están siendo *realmente* representadas en un espacio físico en el que están presentes tanto actores como espectadores, facilita, tal vez más que ninguna otra manifestación artística, estos experimentos con la endeble noción de *realidad* que Cervantes llevó a las más altas cimas y que Alfonso Sastre revive a través de los distintos niveles de ficción de esta obra, donde, basándose en un *sueño* escrito por Cervantes a partir del *sueño* de la identidad de un hidalgo enloquecido, nos relata un *sueño en segundo grado* de un escudero que se, entrecruza, como hemos visto, con el de un hidalgo que es a la vez, soñador y soñado. Y todo ello en otro *sueño real*, el del teatro, que se despliega en el texto que tenemos en las manos o en el escenario que contemplamos a unos pocos metros de nosotros. Sueños dentro de sueños, representación dentro de la representación: *el teatro del mundo en el mundo del teatro*.

Teatro dentro del teatro: la comedia de la identidad.

Son varios los episodios del *Quijote* en los que se hacen patentes las técnicas metateatrales empleadas por un autor que, no lo olvidemos, manifestó siempre una rotunda vocación de dramaturgo: pensemos, por ejemplo, en la estancia del caballero en Sierra Morena, donde *actúa* imitando a Amadís en Peña Pobre; en el cortejo de *actores*, con la fingida princesa Micomicona a la cabeza, que conducen al engañado don Quijote de regreso a la aldea; en el celeberrimo Retablo de Maese Pedro, que reproduce punto por punto, y sin descuidar ninguno, todos los aspectos del hecho teatral o, en fin, el que quizás es el episodio más cruel de toda la novela: el de la estancia de nuestros personajes

²⁶ Recordemos la célebre intervención de Sancho para dar fin a la “pendencia” de lo que para don Quijote era el yelmo de Mambrino y para el barbero una bacía: “En eso no hay duda ... ; porque desde que mi señor le ganó hasta agora no ha hecho con él más de una batalla, cuando libró a los sin ventura encadenados; y si no fuera por este baciylmo, no lo pasara entonces muy bien, porque hubo asaz de pedradas en ese trance” (I, 43, 478).

en el palacio ducal, convertido en un inmenso decorado destinado a la diversión de la ociosa aristocracia a costa de dos crédulos aventureros.

Este último episodio –uno de los que ha dado lugar a más versiones por parte de creadores contemporáneos²⁷ y que, ya en el *Quijote*, ha arrancado una mueca condenatoria en el, por lo general, mesurado Cide Hamete Benengeli²⁸– desempeña un papel relevante, por tanto, en este *Viaje infinito*. En el Cuadro XVI de la Segunda Parte, de hecho, Sastre llama al duque, en una acotación, “idiota” y “estúpido” (126), mostrando a las claras la misma ideología marxista que llevó a Grigor Kozinstev a conceder en su película *Don Quihot*, de 1957, idéntica importancia a este pasaje. Una de las secuencias más impactantes, en efecto, de la que, sin duda, sigue siendo la mejor versión cinematográfica de la novela cervantina, es aquella en la que el afligido caballero abandona el palacio ducal mientras suenan a su alrededor los infamantes aplausos de quienes dan por terminada una *comedia* que el ingenuo caballero en todo momento ha vivido como experiencia *real*. El carácter teatral de este episodio –propiciado, además, por la rivalidad que establece el *bufón* con los nuevos invitados– queda de este modo bien patente y su constatación por medio de los aplausos, en un gesto de crueldad ausente en el hipotexto cervantino, precipita la progresiva caída del personaje hasta llegar derrotado a su aldea.

Alfonso Sastre dedica dos Cuadros, el XVI y el XVII de la Segunda Parte, a reescribir este importante episodio, entremezclando, como hemos visto en otras ocasiones, sus propias palabras con las de Cervantes. El carácter metateatral se hace explícito ya en la inicial acotación:

(Cuando vuelve la luz sobre la escena, hay nuevos y, por cierto, aristocráticos personajes. Son la Duquesa y el Duque, de aspecto muy decadente y un tanto corrupto, sin que deba exagerarse esta nota. Los rodean algunos criados y miembros de su Corte feudal. Tanto la Duquesa como el Duque miran a lo lejos por medio de sendos gemelos del tipo de los que se usaban para el teatro). (110)

Más adelante, continúa el Duque preparando su peculiar función de anfitrión, mientras contempla de lejos la famosa aventura de la barca encantada:

Duque:- ¡Oh, oh! Naufragan. (Ordena a su gente) ¡Bajen al río y salven en seguida al gran caballero Don Quijote de la Mancha y a su excelente y no menos famoso escudero! (Salen corriendo algunos cortesanos. Los Duques ríen) ¿Está preparada toda la tramoya para recibirlos dignamente? (110)

El viaje a lomos de Clavileño, las tribulaciones de la fingida Condesa Trifaldi, los desmanes del doctor Pedro Recio (quien, como se nos recuerda en una Acotación, nos remite al *relato marco* de Sancho en el Sanatorio), las aventuras en la insula Barataria y, en fin, los principales momentos de este importante episodio del *Quijote* son, una vez más, reescritos por Alfonso Sastre, pero nuestro dramaturgo decide insistir en la dignidad de los personajes y hacer que sea el caballero quien ponga fin a la burla y se interrumpa la representación, quedando los actores *congelados* en escena:

Don Quijote.- ¡Peor que broma es lo que está sucediendo, Sancho amigo! ¡Aquí se acaba la diversión de tales señoritos holgazanes! (Comienza a dar grandes espadazos a la concurrencia. Gritos, carreras, gran estruendo; hasta que es la Duquesa quien consigue restablecer el orden).

Duquesa.- ¡Disculpe, pues, señor don Quijote, si algo le ha producido molestia en este nuestro banquete que con la mejor voluntad le hemos ofrecido! [...]

(En el gesto de don Quijote vemos que acepta las explicaciones. Todas las figuras han quedado inmóviles, y se hace el oscuro.) (131-132)

²⁷ Pensemos no sólo en las varias recreaciones del personaje por parte de Azorín, sino también en la ágil novela de Robin Chapman, *El diario de la duquesa*, Barcelona, Edhasa, 1983. De todo ello me he ocupado en mi trabajo “¿Y qué fue de los duques? (Continuaciones de Don Quijote, II, XXX-LVII en Azorín y Robin Chapman)”, en *Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Universidad de Alcalá, 1997, págs. 399-407.

²⁸ Recordemos, por ejemplo, sus exaltadas consideraciones sobre la pobreza y las cuitas de un don Quijote vejado por los aristócratas en II, 44, 880 y ss.

El motivo del *teatro dentro del teatro* que marca el tono doblemente irreal del episodio ducal conecta con una de las cuestiones básicas planteadas en el *Quijote* que, como hemos visto, constituye el punto de partida de la obra de Sastre: me refiero, naturalmente, a la cuestión de la identidad, a la oposición entre el *vivir* o *representar* y, en definitiva, entre el *ser* y el *querer ser*. Una de las principales líneas interpretativas a las que ha dado lugar, en efecto, la obra de Cervantes es la de intentar establecer qué hay de autenticidad y qué de fingimiento en la conducta del hidalgo convertido en caballero. A la primera de las posturas responde el clásico manual de Juan Bautista Avallé Arce titulado justamente *Don Quijote como forma de vida*²⁹, donde, con gran apasionamiento, el crítico sostiene que *efectivamente*, Alonso Quijano *es*, con rotunda autenticidad, don Quijote; a la segunda postura corresponde el trabajo de Gonzalo Torrente Ballester titulado, también significativamente, *Don Quijote como juego*³⁰, en el que, deteniéndose minuciosamente en algunos capítulos, el, por cierto, también muy cervantino novelista intenta demostrar que, en todo momento, Alonso Quijano es consciente de que es un hidalgo que *juega a ser* don Quijote, *interpretando*, pues, un papel a partir de las indicaciones que ha recibido de sus lecturas. ¿Loco idealista o cínico actor? Estas son, en definitiva, las dos posibilidades que plantean sendos trabajos, propiciadas ambas por el propio Cervantes y por su bien conocida tendencia a dejar que, en ciertos momentos, se evapore la interpretación del texto en una bruma de deliciosa ambigüedad.

Uno de los episodios más significativos del *Quijote* es, como apunté más arriba, el de la fingida penitencia en Sierra Morena, donde, siguiendo punto por punto las indicaciones del *Amadís de Gaula*, lleva al extremo el principio de la *imitatio*, asumiendo él mismo la naturaleza del personaje literario admirado. A Alfonso Sastre no se le podía pasar por alto tan importante momento de la novela y, dándole un explícito tono de *teatro del absurdo*, insiste en el aspecto de *representación*. Una vez más, es Sancho quien *invita* al caballero, apelando al prestigio literario de la escena:

Sancho.- Son varios los grandes caballeros que, en parajes así, se han desnudado, se han quedado en camisa y con el culo, dicho sea con perdón, al aire, y se han puesto a hacer algunas docenas de locuras en homenaje a las señoras de sus sueños.

D. Quijote.- (contra lo que podría esperarse, no le parece mal la cosa. Mira con cierta complacencia el áspero panorama...) [...]

D. Quijote.- Mortal me lo pones, pero lo veo muy en su punto, *quia absurdum est*.

[...] Absurdo es, sobre todo, dada la inexistencia de tan fantástica señora, pero en verdad también que puedo llamar con ese nombre a mi ingratisima vecina Aldonza, y santas pascuas. En cuanto a lo del absurdo, lo acabo de decir en el mejor de los sentidos posibles, pues me hallo pero que muy harto, casi diría que hasta los cojones, de ser razonable y de ordenadas costumbres. Así pues (como repentinamente exaltado) ¡vengan enhorabuena algunos buenos disparates solitarios, y a ver qué pasa! ¿Me explico o no me explico? (Da unos saltos: como unas piruetas de locura). (69-70)

Como acabamos de ver, poco hay de autenticidad y sí mucho de voluntario y consciente fingimiento en la predisposición de don Quijote a la hora de adoptar un *papel* para el que no tarda en ponerse en situación, ante el asombro de Sancho:

D. Quijote.- (muy entusiasmado) [...] Y ahora, Sancho, amigo, márchate lo antes que puedas, y déjame aquí entregado a mis lóbregos pensamientos y consumiéndome en los más lamentables suspiros; y no quisiera decírtelo, pero grandes torrentes de lágrimas están acudiendo a mis ojos y no me avergüenzo de decírtelo, Sancho amigo, que me estoy muriendo de amor. (Se pone a llorar, lo cual pone en apuros a Sancho, que no se esperaba una reacción tan rápida y emotiva) (70)

Lo mismo sucede en el Cuadro XIX, de la Segunda Parte, en el que se representa el momento de la derrota de don Quijote quien, confirmando que actúa (nunca mejor dicho), siguiendo un papel preestablecido, se expresa en estos términos:

29 Juan Bautista Avallé-Arce, *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, Fundación Juan March-Castalia, 1976.

30 Gonzalo Torrente Ballester, "El «Quijote» como juego" y otros trabajos críticos, Barcelona, Destinolibro, 1984.

Apresta tú la lanza y quítame la vida pues me has quitado la honra³¹. (*Ve a Sancho desde su derrota*) ¿Lo he dicho bien, Sancho? ¿Estoy, en verdad, como sería mi más ferviente deseo, a la altura de esas novelitas que tú sueles leer y que, para mi desventura, tanto te han gustado en aquella pobre paramera de nuestra vida? (140)

En este fragmento encontramos un doble guiño intertextual: el del personaje con respecto al hipotexto caballeresco y el del autor con respecto al cervantino. Sastre es, consciente, como hemos venido viendo, de que el lector o espectador de su obra conoce las palabras que pronuncia don Quijote, mientras este, en su condición de personaje, es consciente de que lo que pronuncia procede, además, de un modelo literario ante el que debe “estar a la altura”. Vertiginoso juego de espejos y abismos literarios, *magias parciales* como las que fascinaron a Borges³², que parecen recordarnos, con cierto toque, por cierto, brechtiano, que *todo es ficción*. Ficción sobre ficción, sueño sobre sueño, en la representación de la vida desplegándose en la representación teatral.

Sin embargo, como en el apartado anterior, Alfonso Sastre rehúye una interpretación demasiado lineal que podría llegar a resultar pobre u obvia, de manera que alterna esta explícita consciencia de simulación artística con otros momentos en los que el personaje no *actúa*, sino que deja brotar su auténtica y *verdadera* identidad. Asistamos a esta significativa conversación entre caballero y escudero, que bien nos puede servir para retomar aspectos mencionados anteriormente y para esbozar una pequeña interpretación del *sentido* de esta densa obra de Sastre.

Sancho.- ... el señor cura me aseguró que usted ha sido siempre lo que parece ser, y que siempre ha vivido en Valdepeñas.

D. Quijote.- (*melancólico*): Me temo que así sea, Sancho amigo, que tampoco eso quiere decir que no pudiera ser yo, ¿cómo decirlo?, una cosa menos triste a partir de ahora, o más triste, quién sabe ... pero otra cosa... Otra cosa ... algo que ... (*Mira hacia el cielo, muy soñador*)

Sancho: Claro, porque también, con toda la tristeza del mundo, puede uno ser, por ejemplo, “el Caballero de la Triste Figura” ..., ah, ah, es una expresión que se me acaba de ocurrir. Y, en fin, seamos lo que seamos, ¿qué más da? Andemos, andemos, andemos.

[...]

D. Quijote.- ¿Pues vamos?

Sancho.- ¡Pues vamos! Aunque sea a ninguna parte, mi señor Don Quijote. También puede ser a un sitio muy raro que suelen llamar el infinito.

D. Quijote.- ¿Infinito? ¿Qué es eso? A mí no me suena. Todo es finito, amigo Sancho.

Sancho.- No se preocupe, señor. Lo he dicho por decir... (*Se suben en sus cabalgaduras y siguen su viaje. Es la nueva salida al camino de don Quijote y Sancho, sin más palabras; pues, por lo que parece, se trata de una acción absurda y nada más. O también: y nada menos. Pero sigamos ese camino que nunca se sabe a dónde llega sino es, aunque nos esté mal el decirlo, a la muerte, que “es la fija”, como se ha dicho tantas veces en esta “lengua de Cervantes” en que nosotros escribimos nuestra obrilla. A lo lejos, en un contraluz más o menos glorioso, van desapareciendo nuestros personajes; a los que hemos de reencontrar, por lo que vamos imaginando, dentro de un momento*). (94-95)

En este intenso diálogo, en el que las voces de los personajes y la del autor se entremezclan para mostrarnos *otro Quijote* -el del Sastre *contagiado* por el existencialismo-, se observa claramente lo que apuntaba más arriba con respecto a la obra como una inmensa alegoría del recorrido del individuo por los senderos de la *identidad*: en un viaje que puede ser *finito* –resultando, en fin, que el *ser* humano es, sencillamente, quien *le ha tocado ser* en la *gran comedia de la vida*- o *infinito* –dependiendo, entonces, de cada individuo las múltiples posibilidades ontológicas de su existencia, ilustradas, en la gran metáfora de *el gran teatro del mundo*, a través de los sucesivos *oficios* del actor-. Es claro que, como indica el título de la obra, la opción inicial de los personajes es la de ese *viaje infinito* guiado por los resortes de la libertad y el deseo, la del *poder ser muchas cosas* opuesto a la inmovilidad del determinismo y la rutina que representaría ese *otro viaje finito*. Se trata, entonces, de *andar*, que en este caso es sinónimo de *vivir*, y, a la vez, de *ser*, aunque esta triple acción acabe resultando, a la postre, una pirueta *absurda*. Lo cierto es que, a estas alturas

³¹ Estas palabras son, como sabemos, transcripción exacta de las que pronuncia don Quijote en el momento de ser derrotado por el Caballero de la Blanca Luna en la novela de Cervantes.

³² El vértigo de la ficción dentro de la ficción y las consecuencias de estos niveles de *realidad* en la autoconciencia del individuo aparecen desarrollados en «Magias parciales del Quijote», *Otras inquisiciones*, Obras Completas, vol. II.

de la obra, don Quijote y Sancho –los de Sastre y los de Cervantes- se han convertido, una vez más (y retornamos a la *interpretación romántica de la obra*) en criaturas que trascienden su dimensión literaria de partida para convertirse en emblemas de la condición humana: pesada carga para dos personajes cuya imagen, ya con cuatrocientos años de vida, se va desenfocando en el laberinto de las interpretaciones y *sobreinterpretaciones*.

En todo caso, la de Sastre rezuma simpatía y respeto hacia el texto cervantino, al que le ha añadido sus propias preocupaciones para no emprender una tediosa reescritura de las que horrorizaban a Pierre Menard, consistente en la mera traslación de los personajes mimetizados a un nuevo escenario moderno, sin matices, sin adornos, sin que los roce la pátina del tiempo y la cálida caricia del escritor, que –y volvemos al principio-, antes que nada, es apasionado lector.

El viaje infinito de Sancho Panza es, también, como la obra de Cervantes, un canto a la amistad. Del mismo modo que en el *Quijote* caballero y escudero se convierten en aliados inseparables (recordemos, si no, su penosa separación durante el episodio ducal y el emocionante reencuentro posterior), en la de Sastre es el impulso de Sancho Panza el que guía al abúlico Alonso Quijano en su recorrido *por y hacia* la vida. Lo mismo sucede en la también muy cervantina novela *Juegos de la edad tardía* (1989), de Luis Landero, en la que el sórdido oficinista Gregorio Olías *se convierte* en el bohemio poeta Faroni espoleado por la fe –el *afán*-, como se dice constantemente, de su amigo Gil. Los personajes de esta novela de Landero, como los de Sastre, emprenden, en efecto, un recorrido que va desde la mediocridad hacia la libertad y que, en ambos casos, no tiene retorno posible. Una vez que se han probado las mieles del *querer ser*, muy difícilmente se puede regresar a la insipidez del sencillamente *ser*, como demostró el héroe cervantino en su celeberrima proclama: “yo sé quien soy... y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama” (I, 5, 66-67).

Por eso la estación final de este trayecto sólo puede ser la muerte, como indica el tajante desenlace de ambas obras y como acabamos de leer en la acotación de la cita anterior. (Landero, por su parte, es más *generoso* con sus criaturas, permitiéndoles regodearse con su libertad en un final abierto pero optimista). El parlamento final de don Quijote, en la obra de Sastre, vuelve a ser, por tanto, calco casi exacto del que hemos leído, emocionados, en la obra de Cervantes, aunque invirtiendo su sentido y añadiendo, como es previsible, el tono existencialista que hemos venido viendo hasta ahora:

¿De qué cordura habla, de qué locura dice? La vida es de otra manera que usted piensa; y yo, que ahora ya me voy, puede decirlo; que salimos nosotros de nuestro pueblo, Sancho y yo, con unos gramos de saludable locura cada uno de nosotros, en lo cual mucho nos hemos diferenciado de los alcornoques que crecen en esta tierra pobre y maldita. Yo era don Alonso Quijano, el Bueno, y yo era también, sin saberlo, hasta que el gran Sancho me lo descubrió, Don Quijote de La Mancha; y él es un labrador y también un famoso escudero de las Caballerías. Así, no esperéis de mí que diga ahora que “yo fui loco y ya soy cuerdo, que fui don Quijote y soy ahora de nuevo Alonso Quijano”; y así es todo el mundo, menos quizás, ustedes; y por fin, dejadme morir en paz. (148)

Nos encontramos, como vemos, ante la más rotunda “corrección” que hace Sastre a Cervantes: la de impedir que el personaje *retorne a la cordura*, en una tendencia frecuente, por cierto, en las distintas reescrituras del último capítulo del *Quijote* por parte de lectores que no se resignan a la desaparición de los ideales que han depositado en el *noble loco*³³. En Sastre, pues, no se cumple ese *morir cuerdo y vivir loco* que encontramos en el epitafio escrito por Sansón Carrasco en la obra de Cervantes y que da título a una muy interesante adaptación a la novela por parte de Fernando Fernán Gómez³⁴. No lo olvidemos: nos encontramos *en el reverso del tapiz*: en la trama contada al revés, con el desenlace que, en el fondo, todos quisimos leer en la novela de 1615 y que Cervantes, en su omnipotencia demiúrgica, no quiso redactar, entre otras muchísimas razones, para diferenciar tajantemente, en un final doblemente definitivo, su prodigiosa criatura del fanteche demente garabateado por Avellaneda en su infame reescritura. Ni Alfonso Sastre, ni Luis Landero, ni Fernando Fernán Gómez ni tantos y tantos otros autores que no he podido siquiera mencionar aquí

33 Sobre este aspecto me he detenido en mi trabajo “*Cerrar podrá mis ojos la postrera pluma...*”, citado en la nota 15.

34 Fernando Fernán Gómez *Morir cuerdo y vivir loco*, Centro Dramático de Aragón, 2003.

se parecen en lo más mínimo al desconocido autor “tordesillesco”, porque sus respectivos homenajes al *Quijote*, aun teniendo cada uno un sello original que los hace únicos, están escritos desde la simpatía y no desde la rivalidad.

Lo que ocurre es que el *Quijote*, esa gran maquinaria de espejos, al mismo tiempo que es leído, *nos lee*. La novela de Cervantes, que reproduce, tal y como hemos visto en páginas anteriores, todos los aspectos del *hecho literario*, desde la creación hasta la recepción, es, por tanto, el nítido cristal en el que nos reflejamos, hasta el punto que en nuestra personal interpretación de la obra hablamos más de nosotros mismos que del texto propiamente dicho³⁵. Esto, que es muy evidente (e irritante) en un caso como el de Miguel de Unamuno, no es menos cierto en el de Alfonso Sastre, convirtiéndose, así, *El viaje infinito de Sancho Panza* no sólo en un interesante eslabón en la cadena de lecturas que ha propiciado la obra de Cervantes, sino, ante todo, en una pieza clave en el contexto general de su dramaturgia³⁶.

El *viaje infinito* que se nos invita a realizar en esta obra no es, por tanto, tan sólo el de Sancho a través de distintos textos, sino el del propio Sastre a través de su propia creación y, lo que resulta más atractivo, de todos nosotros, soñadores también en el sueño infinito de la literatura misma, dispuesto siempre a ser soñado y *re-soñado* mientras existan lectores y escritores, espectadores y actores situados frente al espejo, hermosamente reversible, de la escritura en libertad. ■

³⁵ Sobre estos aspectos se ha ocupado Robert Scholes. Véase especialmente su trabajo *Protocols of reading*, Yale University Press, 1989.

³⁶ Tanto es así que Francisco Caudet encuentra en esta obra todos los elementos de la “tragedia compleja”, en su trabajo “Entre la agonía y la elegía. Apuntes sobre *El viaje infinito de Sancho Panza*”. *Primer Acto*, I (1992), págs. 66-69. Véase especialmente la página 68.



Las relaciones de dominio y de solidaridad en el teatro de Alfonso Sastre

JOSÉ ANTONIO RAMOS ARTEAGA
Universidad de La Laguna

El presente trabajo no tiene como pretensión exponer de manera global, a modo de repertorio¹, las relaciones de dominio y solidaridad presentes desde sus inicios en la escritura teatral (tanto en la literaria como en la ensayística) de Alfonso Sastre. Nuestra intención es indagar en un lugar común de la crítica sobre este autor: la general indiferencia a la vastísima producción de Sastre por el teatro comercial, el no comercial, los historiadores del teatro español contemporáneo y la crítica académica. Así parece deducirse tanto de los testimonios del propio autor como de la opinión de muchos de sus defensores. Estas opiniones varían desde la equilibrada de Sackett:

El fenómeno de Alfonso Sastre en España es inusitado. Al mismo tiempo que se reconocen casi universalmente su talento dramático y papel clave en la historia del teatro contemporáneo, por evidentes razones políticas y literarias, el público teatral no ha visto la mayoría de sus obras, ni han recibido éstas la merecida atención de la crítica.²

A la casi hagiográfica con la que se presenta su figura en la introducción al monográfico de la revista *Anthropos*:

Alfonso Sastre es maestro y amigo en tantas cosas, pero sobre todo en una: cómo afrontar la vida desde el arte, desde una determinada sensibilidad cuando se está en el margen y con los marginados, con el lumpen, los vencidos, con aquellos que el capitalismo ha excluido radicalmente del banquete de la vida y de forma definitiva. Alfonso Sastre está con aquellos que se resisten al exterminio. Pero me gustaría llegar al fondo de una cuestión: ¿Por qué el Estado, sus poderes fácticos y representantes del capital tratan de erradicar de la faz de la tierra siempre a los individuos o pueblos que ofrecen una visión creativa, diversa, un argumento de vida e historia nuevo, diferente? En este punto, entre el Estado totalitario y el democrático, las diferencias son muy adjetivas. Ambos eliminan a los seres libres y creadores, profundamente diversificados en la realidad. La obra y presencia de Alfonso Sastre en la actualidad es relativamente reconocida sólo en lo que respecta a su trabajo teatral, dramático: mucho menos conocido como ensayista admirable y poeta, y aún menos, su promoción de una revolución cultural y una crítica de la imaginación, la invención y formulación de otro punto de vista. Él habita otra visión del mundo, es capaz de observarlo y vivirlo desde la injusticia, el basurero y el trapero: desde el otro lado del sistema, de sus víctimas, residuos y productos exterminantes.³

1 Gran parte de los acercamientos teóricos al dramaturgo son, en ocasiones, meras listas de obras con breves glosas que resumen la trama. Esto afecta también a los acercamientos parciales de libros o monográficos dedicados al autor (entre los que se encuentran, salvo excepciones, los que citaré en notas siguientes). Como ejemplo de esta inflación cabe citar la subdivisión que del período de Teatro de Agitación Social (1949-1961) en *Período anarco sindicalista-Dramas de reacción contra la injusticia y la tiranía-Dramas de seudoevasión y mensaje de paz-Período marxista* aparece en Pedraza Jiménez- Rodríguez Cáceres, *Manual de Literatura Española. XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*, Pamplona, Cenlit Ediciones, 1995.

2 Theodore Alan Sackett, «Prólogo patético», en *Alfonso Sastre*, Mariano de Paco (ed.), Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pág. 161.

3 «Editorial», *Anthropos*, 126 (enero 1992), pág. 7.

O con vocación de malditismo autoimpuesto:

El que esto escribe ha andado siempre entre estas crudas basuras y estos angélicos personajes: ha convivido con el lumpen y hasta ha hecho, aunque haya sido por motivos políticos, sus pocas estancias en el estaribel, con el oído muy atento a las hablas de las más variadas gentes delincuentes como uno mismo.⁴

Las tres visiones reflejan algo incontestable desde el punto de vista de la trayectoria humana de Sastre: su dignidad, su coraje intelectual, su resistencia a ese Poder institucionalizado en forma de Estado o Aparato Ideológico del Estado (en sentido althusseriano) o un Poder encajado en inercias artísticas en forma de cultura española (cuya cretineza, miserias y comportamientos mafiosos no cesa de denunciar nuestro autor).

Discutible es, en nuestra opinión, esa desatención a la que se alude continuamente y que sólo puede ser aplicada a la puesta en escena de sus obras pues la atención crítica-teórica a su producción teatral es bastante importante⁵. Es precisamente esta ausencia de puestas en escenas a las que dedicaré mi atención, pues esta indiferencia por concretar escénicamente los textos ha calado tan hondo en el ánimo del autor que en más de una ocasión ha anunciado su renuncia a la escritura dramática.⁶ Paradójicamente no estamos ante un autor de trayectoria errática o alejada de los circuitos al uso; muy al contrario, estamos ante un creador prolífico, muy comprometido públicamente desde un punto de vista artístico y político (si fuera posible separarlos en este caso), con una presencia editorial notable⁷ y un activismo incombustible en múltiples frentes. Por ello la indagación que aquí presento tiene un carácter más ensayístico, más valorativo, que expositivo. Esta valoración a la que me refiero nada tiene que ver con los «valores» literarios⁸ de la obra de Sastre (tan indiscutibles como las virtudes biográficas arriba citadas), sino a lo que podríamos calificar como «obstáculos» en la realización práctica de las propuestas: no me interesa tanto establecer las características reseñables de su teatro como las causas de su «irrepresentación».

Como indiqué antes estamos ante un tópico en los acercamientos a su teatro, tópico que suele ser explicado por razones extratextuales: al teatro mercantil no le interesa el teatro comprometido, la sociedad capitalista-pequeño burguesa no quiere ver en escena los mecanismos de su dominación expuestos, la ilusión democrática-compulsiva española prefiere la farsa adocenada a la reflexión histórica a través de la tablas... En todas estas razones el teatro escrito por Sastre queda indemne y su calidad se presupone. Creo que, efectivamente, el teatro de compromiso en su versión más radical y arriesgada que es el teatro de tesis (más adelante explicaré el concepto de tesis que manejaremos aplicado al proyecto teatral sastreano) no vive uno de sus mejores momentos y que los nuevos modos globalizadores (aunque se acerquen más a modos glocalizadores) obligan a unas nuevas formas de plantear el compromiso escénico;⁹ pero también es necesario acercarnos a las propuestas teatrales con el

4 *Anthropos*, op. cit., pág. 3.

5 Sirva como ilustración que la revista *Quimera* realizó una encuesta entre una amplia selección de personas vinculadas al teatro (críticos, estudiosos y profesionales del teatro) para escoger las mejores obras del teatro español del siglo XX. *Escuadra hacia la muerte* ocupó el octavo lugar. Independientemente de que el que suscribe esté o no de acuerdo con estos listados canónicos, el hecho es que Sastre es ya lo que tópicamente se denomina un «clásico vivo». La encuesta puede consultarse en *Quimera*, 255-256 (abril 2005).

6 Son muchos los testimonios de renuncia que se podrían aportar (algunos de tono muy agrio, otros escritos con bastante sorna) pero me gustaría citar uno de los últimos en la revista virtual *La ratonera*. A la pregunta sobre la interrupción voluntaria de la escritura dramática contesta Sastre: «Interrumpido no; aplazado. ¡O quizás ahora sí la he interrumpido definitivamente! Sí, sí, creo que esto se acabó. En lugar de aquel autor ahora hay un pequeño filósofo!». Entrevista de José Luis Campal, «Alfonso Sastre en lucha perpetua», www.la-ratonera.net, nº 11.

7 Podemos afirmar con casi total certeza que Sastre es el autor de teatro más editado en España, tanto en colecciones de clásicos literarios como a la labor impagable de la editorial Hiru.

8 Me refiero, fundamentalmente a lo que la Filología escolar ha consensuado como valor literario. En el presente trabajo la idea de texto literario y de estrategia discursiva que manejaremos tiene una gran deuda con las ideas de F. Jameson sobre la construcción socio-ideológica del texto literario (especialmente *The Ideologies of Theory*, I, Minneapolis, Minnesota, University of Minnesota Press, 1988) y los escritos de G. Genette.

9 En un reciente libro uno de los mejores conocedores del teatro español del siglo XX, César Oliva, recordando las sesiones y conclusiones del Foro de Valladolid resumió muy bien el panorama posdictadura de la escena nacional: «El teatro español a principios del siglo XXI viene determinado por una política que no ha estado acorde con la realidad y una realidad (la artística y la cultural) que tampoco lo ha estado con la sociedad. Por eso no nos debe extrañar que la vida teatral se mueva entre unos centros públicos de producción en los que predomina el gran espectáculo que tiende a la clasicidad y una empresas privadas que apuestan por lo seguro», (*La última escena [Teatro español de 1975-2000]*, Madrid, Cátedra, 2004).

mismo rigor despiadado con el que denunciábamos el orden autoritario. Este orden autoritario que en el caso de Sastre se identifica con una instancia externa, omnímoda, que impide, como en una vulgar teoría conspiratoria, la escenificación de su obra. Si esa realidad la vivió el autor durante el franquismo con la presencia de la censura, el miedo de profesionales y productores, las amenazas incluso durante la primera transición, creemos que en los últimos veinte años su no presencia en los escenarios tiene causas más complejas, que afecta a todo el gremio autorial, a la desestructuración de los circuitos, a la política caritativa de la subvención... Necesitaríamos un estudio de campo sobre todos estos factores para dar un diagnóstico veraz del teatro después de 1975¹⁰. Pero de todo ese posible abanico de causas a contemplar hay una que me parece especialmente pertinente en el caso que nos ocupa: el autor como instancia de enunciación primera y última del texto teatral. Para los estudios de semiótica teatral el autor y la relación con la puesta en escena es uno de los problemas críticos más difíciles de abordar. Así para Anne Ubersfeld tras afirmar que «el teatro no es un género literario» sigue:

Nos será pues imposible considerar la representación como la traducción de un texto que estaría incompleto sin ella y del que sólo podría constituir una repetición o un doblaje: una especie de “explicación” visual hecha para aquellos que no sean capaces de alcanzar el nivel de abstracción que requiere la lectura literaria. Desde Platón, el adulado y un tanto menospreciado escritor de teatro desaparece tras el deslumbrante anunciador de su discurso: el comediante; y poco falta para que el texto mismo de su obra también desapareciera. Lo que aseguró su supervivencia fue sólo la necesidad de un esquema textual que mantuviera la posibilidad de resurrección de una representación aceptada por el público. Antes de la imprenta, e incluso después, son numerosas las obras teatrales que han desaparecido porque su representación no ha sido lo suficientemente convincente para asegurar su reposición por otros¹¹.

Más radical será la posición de Patrice Pavis:

Lo que está aquí en juego es el estatuto del texto en la puesta en escena, o lo que nosotros llamamos el texto puesto y emitido en escena. La palabra que pronuncia el actor (o cualquier otra fuente de enunciación escénica) se debe analizar tal como se inscribe y se enuncia concretamente en la escena, coloreada por la voz del actor y la interpretación de la escena, y no tal como la habríamos interpretado si la hubiéramos leído en el folleto del texto escrito. Texto y representación ya no se conciben en una relación causal, sino como dos conjuntos relativamente independientes que no siempre ni necesariamente se encuentran por el placer de la ilustración, de la redundancia o del comentario¹².

Colisión entre concepciones de autor y de representación cuyo punto de partida sitúa Pavis en las vanguardias históricas europeas:

Para comprender este resultado, pero también este fin prematuro de un teatro de vanguardia enfermo de su director de escena (más que de su puesta en escena) conviene examinar ante todo la nueva relación entre los componentes de la representación (en particular la del texto y el comediante). También en eso la vanguardia teatral ha hecho dar un paso decisivo a la teoría, planteando claramente que la puesta en escena es el lugar de la producción del sentido, el cual no reside ya exclusivamente en el texto ornamentado por la escena. El texto no está «traducido» en los diferentes sistemas escénicos de la representación, hay que partir del conjunto de los sistemas –entre otros, el del texto– para comprender la puesta en escena como una puesta en relación de diversos enunciadores. El texto dramático no es un dato estable y definitivo; es puesto en discusión (en la discusión) a partir de las diversas fuentes de enunciación: el espacio, el comediante, el ritmo de interpretación escénica, el fraseo, etc. Parece el elemento estable y constante, mientras es el más frágil y móvil de la representación. Eso refuta la vieja y tozuda teoría de la «fidelidad» de la puesta en escena: la escena no es la transposición del texto¹³.

10 Intentos como el de Sánchez de Horcajo si bien usan una base sociológica profusa (aunque limitada a Madrid), se queda en un mero conjunto de cifras sin análisis ni conclusiones salvo las que ofrecen los datos desnudos: *Los teatros madrileños. Un estudio sociológico*. Madrid, Ediciones Libertarias, 1999.

11 Anne Ubersfeld, *La escuela del espectador*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997, pág. 19.

12 Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós, 2000, pág. 36.

13 Patrice Pavis, *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, La Habana, UNEAC/ Casa de las Américas, 1994, pág. 197.

Y precisa:

El texto dramático clásico parece que ya no puede ser utilizado tal cual por los autores contemporáneos. Se ha vuelto inconcebible para los autores de hoy proponer obras dramáticas con diálogos sostenidos por personajes como en una conversación cotidiana. El fenómeno no es nuevo: marca como lo ha mostrado admirablemente Peter Szondi, los inicios del drama moderno hacia 1880 y hasta alrededor de 1950. Ese momento se caracteriza por una ruptura de la comunicación y del intercambio dialógico, por la aparición de una crisis del drama y de las tentativas de salvamento (naturalismo, obras de conversación o en un acto, existencialismo) o de solución (expresionismo, teatro épico, montaje, pirandellismo, etc.). Hasta el teatro del absurdo pertenece al modernismo (y no al postmodernismo), puesto que el no-sentido todavía tiene sentido y demanda una interpretación y una concepción del mundo¹⁴.

Es sobre este telón de fondo sobre el que colocaremos los “obstáculos” antes citados. Fondo al que el propio Sastre alude:

A continuación, vaya un panel —¿puede decirse así?— de datos desnudos y quizás más expresivos que cualquier discurso retórico sobre si el escritor está o no marginado y si ha sido, o no, desmontado de sus antiguos privilegios dictatoriales: invento aquel de Artaud que no tiene que ver con la realidad, en la que el escritor siempre ha ocupado un puesto secundario y dependiente.¹⁵

Si desde una perspectiva social la afirmación de Sastre sobre el papel vicario del escritor en los modos de producción culturales puede asumirse, no así lo que llama «invento» de Artaud que remite no al papel de productor social de discursos del escritor sino a su situación de productor textual. En ese sentido Artaud quiebra con sus reflexiones el cómodo papel del dramaturgo como un escritor más (y con ello establece nuevas maneras de valorar o afrontar la escritura teatral que ha marcado, nos guste o no, las propuestas escénicas —escriturales o no- desde mediados del siglo xx)¹⁶.

La práctica textual de Sastre se opone frontalmente al proyecto artaudiano en la misma línea que autores como Beckett o Koltés. La necesidad de «escribir la representación»¹⁷ se convierte en la principal obsesión de estos autores y genera, en consecuencia, estrategias retóricas que ayuden a mantener el control sobre el «sentido» del texto. Resucitar una autoridad puesta en entredicho que descoloca al escritor teatral de su posición tradicional¹⁸. Por tanto deconstruir estos textos, la autoridad que emana del que enuncia en primera instancia (el autor), los paratextos en los que se defiende, exhorta o censura es una para establecer las causas de los fracasos, las posibles enmiendas, el capital de indiferencia que hay que conmover. Especialmente si pensamos que todavía el teatro es una labor no sólo higiénica (en el sentido jacobino del término), es fundamentalmente necesaria herramienta no cautiva.

Planteado el problema, la hipótesis que barajaré es simple aunque incómoda: hay una corresponsabilidad en la indiferencia hacia el teatro de Sastre. Por un lado las causas arriba señaladas ya estudiadas en otros lugares (y a la espera, como comentamos antes, de un estudio sobre otras variables vinculadas

14 Patrice Pavis, *El teatro y su recepción*, op. cit. pág. 212.

15 «El teatro español y un servidor de ustedes», *Primer Acto*, Madrid, Enero-Febrero, 1992, pág. 9.

16 «Ese lenguaje que se vuelve sobre sí mismo en los inicios del siglo xx (produciendo, por ejemplo, la literatura, como decía Foucault), cae en cuenta de su carácter representativo, pone en duda su univocidad y abre así la posibilidad de abandonar su carácter cerrado y mimético. Un nuevo lenguaje liberado de la representación es el que permitirá al teatro liberarse a su vez del texto, de la Palabra (orden, Verbo, ley) y, como el teatro es la vida, también ésta quedará libre de determinación previa. Nombrar lo concreto (sin ilusiones de conceptos universales, luchando contra el olvido de lo vivo, como quería Nietzsche), lo singular y diferente, con sentidos siempre abiertos (y, por tanto, con conclusiones siempre diferidas); ése es proyecto de Artaud [...] Volver, en definitiva, al “lenguaje anterior a la palabra” o, al menos, anterior al concepto, a la orden, al orden, a la ley del discurso y la sentencia. Considerar el lenguaje, en definitiva, no como modo de comunicación, sino como “forma de encantamiento [...] Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro”: Fernando Rampérez, «Artaud y Derrida, en la clausura de la representación», en *Marginales. Leyendo a Derrida*, Paco Vidarte (ed.), Madrid, UNED Ediciones, 2000, pág. 180.

17 Tomamos la expresión de una entrevista a la dramaturga Sara Molina en la que se refiere a las precisas y ya míticas acotaciones de Beckett. En *Políticas de la palabra*, Óscar Cornago (ed.), Madrid, Fundamentos, 2005, pág. 231.

18 César Oliva cita una intervención de Sastre en el Foro de Valladolid muy ilustrativa: «Alfonso Sastre planteó una curiosa paradoja sobre el autor que consistía en que si los escritores son ya unos extraños al medio teatral, también lo eran en el medio literario, de manera que bien se podía decir que es una especie sin sitio en ninguna parte. Y añadió intencionadamente una segunda paradoja en el ejemplo de Valle-Inclán: rechazado por el sistema teatral español, llegó al esperpento como forma irrepresentable (según él) de la realidad. ¿Se estará repitiendo esta circunstancia en otros dramaturgos de este fin de siglo?» (*La última escena*, op. cit. , pág. 262).

a la evolución de la escena española); por otro, la propia escritura del autor. Es esta segunda causa la que ocupará las siguientes páginas. No nos centraremos en los ejes temáticos de sus propuestas como pueden ser el tratamiento de las relaciones humanas, la identidad nacional, lingüística o de clase, las continuas redefiniciones de su teatro o complejización, el trasfondo ideológico, la alienación o la rehistorización. Temas que, en más de un caso, son la razón de su irrepresentación. Nos interesarán las relaciones de poder que como autor de unos textos semióticamente en precario (puesto que desde la pre-escritura están destinados a otro medio distinto del soporte textual) establece sobre esos signos. Por utilizar una imagen acorde con el tema, la puesta en escena de su propia escritura dramática (sería interesante comprobar en otra ocasión el engarce entre sus propuestas ensayísticas y teatrales). Este blindaje del sentido al que las relaciones de poder sirve se producen no sólo en el interior del texto, también, y casi en un mismo nivel de importancia, en los márgenes de él. En nuestra opinión es la forma de plantear estas relaciones de poder por parte de Sastre la que de alguna manera ayuda a explicar el porqué de este teatro irrepresentado, que no irrepresentable.

El corpus textual de Sastre es importante y todavía abierto a nuevas aportaciones (a pesar de sus continuos adioses). Tampoco estamos, precisamente, ante un autor de evolución predecible o fácilmente catalogable en períodos o tendencias. Sastre ha tocado casi todos los géneros (incluso los más peregrinos en la tradición hispánica como el de terror o la alegoría apocalíptica) y sus ejercicios de reescritura de textos ajenos generan en ocasiones textos absolutamente nuevos. Por esta razón lo que expondré a continuación se presenta con todas las cautelas de cualquier acercamiento crítico (abierto a los matices o refutaciones de futuros exegetas) pero con la esperanza de inscribir a partir de ahora la trayectoria de Sastre en una problemática estética más amplia y novedosa que afecta a la modernidad teatral europea y para la que los textos de Sastre son un perfecto ejemplo del continuo autorial intento de cerrar la fractura abierta por la vanguardia y Artaud¹⁹.

Entenderemos el poder como la situación que se establece entre dos partes cada una de ellas marcadas por su propio patrimonio simbólico, sus repeticiones y rituales, sus espacios físicos y mentales, sus representaciones del mundo. La relación entre estas dos partes puede ser de coexistencia sin cada una ser consciente de la otra, pero cuando se adquiere conciencia de la otra parte el movimiento o la relación que se establece puede ser de *dominación* o de *solidaridad*. Estas partes de las que hablo no son entes abstractos, estoy refiriéndome a cuerpos, a sexos, a géneros, a individuos, a la familia, a la escuela, al Estado, a las relaciones afectivas, a la economía, a la ideología... Y cómo no al discurso. En este sentido nos encontramos por un lado con el autor (con las determinaciones inherentes a su situación enunciativa) y por otro a la escritura teatral como práctica discursiva con sus matrices formales y gráficas estables tradicionalmente que nos permiten a simple vista identificar un texto teatral. El teatro occidental como género literario y como género espectacular es eminentemente dialógico, es decir, dialéctico (no evidentemente por el uso del diálogo sino por esa condena pragmática a negociar la enunciación con un exterior al proceso autorial) y por tanto un campo privilegiado para observar estas relaciones de poder según el planteamiento de un autor o de una compañía: cuando leemos *Antígona* o vemos *La Celestina* nos enfrentamos no sólo a la visión de Sófocles o Rojas de las relaciones de poder, también al montarlas, al leerlas o al verlas estamos estableciendo relaciones de poder como lector, actor o espectador con el texto, con el autor, con la representación del mundo que transmite (en un juego entre lo colectivo y lo individual muy problemático para el análisis del tipo que sea). Esta red es tan compleja que preferimos a veces acomodarnos en el tópico (dejarnos *dominar*) antes que subvertir o problematizar el texto. Este problematizar el texto desde su raíz (como escritura, como práctica social, como producto, teniendo en cuenta los que participan en él y que en este caso son varios) obliga a crear una red de posibilidades significativas en la que el acto de escribir teatro se transforma en un acto colectivo, plural y sustentado en solidaridades. En ese sentido los testimonios de autores

19 Dolores Cuenca Tudela, en el Congreso sobre el teatro del siglo xx organizado por la Universidad Complutense en noviembre de 1992, planteó esta doble vía tomando como eje interpretativo la figura del archiespectador de Barbo y Burgess para conectar la virtual recepción de una obra de Sastre con las corrientes más importantes del teatro europeo y americano (A. Miller). La discutible utilidad hermenéutica de la figura del archiespectador obliga a ser cautos con las conclusiones: «*Los últimos días de Emmanuel Kant contados por E.T.A. Hoffman*: los procesos de identificación y el teatro europeo», *Teatro Siglo xx*, Madrid, Universidad Complutense, 1994.

y autoras contenidos en el libro *Políticas de la palabra*²⁰ son claros: a la sospecha general sobre la palabra y su eficacia les preocupa el actor, las condiciones de emisión, el compromiso ético con la escena desde la escena. Por ejemplo, es difícil enfocar a Antígona fuera del canon heroico-individualista y enriquecer el acercamiento con el dilema de lo público o colectivo frente a lo privado e individual; en otras palabras ver a Antígona como una anti-heroína²¹. Es de esta manera un tanto impertinente la manera en la que pretendo acercarme a Sastre: como autor de textos, como responsable de una política dialógica concreta y como mediador entre un texto y un receptor que puede ser un público o un colectivo que quiera hacer suyo ese texto. Acercamiento, por otro lado, pertinente pues Sastre también ha reflexionado sobre su posición, también ha interpelado —en su sentido ético más puro— a lectores, actores, espectadores desde ese lugar que es el texto y, sobre todo, de forma reiterada y como mecanismo para evitar lo que llama «posibilismo» ha cerrado, paradójicamente²², sus textos.

Alfonso Sastre proviene de una estirpe atípica en la historia del teatro en Occidente: el autor de tesis, el autor comprometido ideológicamente o, en algunos manuales, el autor de «ideas». El propio autor no estaría de acuerdo con estas definiciones pues ha dedicado varias reflexiones a este etiquetado, sin embargo su trayectoria autorial se entronca claramente con esta lábil posición ante la escritura dramática. Entiendo el término «tesis» no vinculado a una obra concreta (que es lo más común) sino como característica del proyecto intelectual y artístico de un creador. Y podemos estar de acuerdo con César Oliva en que hay un núcleo de problemas y soluciones en el pensamiento de Sastre que permanece inalterable o varía poco a lo largo de los años:

No podemos decir que Alfonso Sastre sea un dramaturgo con una profunda evolución ideológica en su trayectoria autorial. En muchas de sus primeras obras no es difícil encontrar las mismas preocupaciones que siguen ocupándole en las últimas. Dispone incluso de temas redundantes cuyo sistemático tratamiento parecen variaciones sobre el mismo tema. La línea de *Prólogo patético* (1950), *Escuadra hacia la muerte* (1953), *En la red* (1959) o *Análisis espectral de un Comando al servicio de la Revolución Proletaria* (1978) señala adecuadamente que el joven Alfonso Sastre de los cincuenta alimentaba las mismas preocupaciones sociales y políticas que hoy. Sucede que es el teatro, el propio teatro, quien marca una evolución tan lúcida como necesaria. Pero de la misma manera que nunca se produjo el acomodo del autor a nuevas situaciones políticas, tampoco es posible advertir reiteración alguna en formas teatrales por él inventadas²³.

Y si tuviéramos que señalar algún texto donde esta tesis aparezca de forma acabada y sirva como resumen de este proyecto intelectual, ese sería «El arte como construcción. Once notas sobre arte y su función» de su *Anatomía del realismo*, especialmente las notas nueve, diez y once:

9. Lo social es una categoría superior a lo artístico. Preferiríamos vivir en un mundo justamente organizado y en el que no hubiera obras de arte, a vivir en otro injusto y florecido de excelentes obras artísticas.

10. Precisamente, la principal misión del arte, en el mundo injusto en que vivimos consiste en transformarlo. El estímulo de esta transformación, en el orden social, corresponde a un arte que, desde ahora, podríamos llamar «de urgencia». Queda dicho que todo arte vivo, en un sentido amplio, es justiciero: ese arte que llamamos «de urgencia» es una reclamación acuciante de justicia, con pretensión de resonancia en el orden jurídico.

11. Sólo una arte de gran calidad estética es capaz de transformar el mundo. Llamamos la atención sobre la radical inutilidad de la obra artística mal hecha. Esa obra se nos presenta muchas veces en forma de arte que podríamos llamar «panfletario». Este arte es rechazable desde el punto de vista artístico (por su degeneración estética) y desde el punto de vista social (por su inutilidad)²⁴.

20 Me parece necesario citar este texto para señalar cómo las últimas generaciones de dramaturgos reflexionan y cuestionan su autoridad textual: *Políticas de la palabra*, cit.

21 No nos estamos refiriendo, por supuesto, a la general práctica de montar «en negativo» los textos clásicos. Por problematizar el texto me refiero a desvelar su genealogía (cuya máxima expresión teórica podemos verla en el trabajo de George Steiner sobre, precisamente, Antígona) y, si interesa, subvertirla. Sastre ha ejemplificado en sus acercamientos a Rojas o Cervantes este proceso subversivo.

22 Decimos paradójicamente porque Sastre ha repetido muchas veces que el huir del posibilismo del teatro de su época, le permitió una mayor libertad creadora.

23 César Oliva, «La tragedia compleja (1961-1978)», *Primer Acto*, op. cit., pág. 41.

24 *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

En estas palabras se puede ver condensadas las principales características de su agenda artística: la capacidad utópica de la escritura como mecanismo de transformación social, la utilidad de dicha escritura frente a la «degeneración» de lo no socialmente útil y la búsqueda de la calidad estética y lo «bien hecho». Este compromiso va a marcar gran parte de su producción pero también esa postura férrea con respecto a sus escritos.

El teatro comprometido ideológicamente de forma abierta es otro producto más del choque entre la concepción clásica del objeto artístico y la sociedad en la que circula que encontramos en los albores de la Modernidad. La historia del teatro ha conocido formas más o menos encubiertas con mayor o mejor fortuna de ideología en el drama: desde la tragedia griega como ritual ciudadano de Atenas o el teatro religioso medieval a la comedia lopesca o el teatro de Ibsen. Pero la forma abierta plantea desde un principio un problema de fines y medios (que ha hecho reflexionar mucho y bien a Brecht, por ejemplo): qué sería del Living Theatre sin los periódicos vivientes (los *living newspapers*), el teatro brechtiano sin el *Agit-Prop* de los blusas azules bolcheviques o los grupo de calle y *underground* sin los talleres de Piscator, sin estas discusiones que se dan entre los grupos obreros de círculos artísticos.

En el caso de Sastre sus aportaciones en la tentativa del llamado «Teatro Unitario de la Revolución Socialista», su teatro vertebral contra el Imperio, su planteamiento de tragedia compleja y sus obras mismas llevan en su interior esa bomba de relojería hermenéutica de fines y medios. Pocos son los autores en lengua española que retornan a sus obras para matizar, glosar o reinterpretar. Gracias a la publicación de su obra completa en la editorial Hiru nuestro autor ha podido completar cada texto dramático con aportaciones inéditas, contemporáneas o no al texto editado (lo que puede suponer a la larga un problema crítico de desbroce entre la intención primera del autor y la que él recreará muy posteriormente al dar una línea coherente de creación *ab ovo* que quizás sólo esté en su imaginación. Aquí la distinción entre «trabajo en marcha» y «ficción genealógica» del autor va a ser muy pertinente en estudios futuros):

Se va reflejando, en las notas con que acompaño estas publicaciones de dramas míos por Ediciones Hiru, no sólo el proceso de trabajo en que fueron escritas sino también los avatares actuales de mi relación (¿inexistente? ¿poco existente?) con el teatro español²⁵.

Estas aportaciones son cuadernos de notas, diarios de trabajo, noticias biobibliográficas o críticas de estreno. A la polifonía de la obra añade un contexto autocrítico, casi siempre, que refleja otras caras del texto meramente a representar. Estos materiales se encuadran en una discusión que se remonta al Kant de la *Crítica del juicio* y que constituye uno de las discusiones estéticas más ricas desde entonces: el problema del parergon. Los parerga como elementos adyacentes a la obra ayudaban, según Kant, a mantener la unidad de la obra. Era el marco que contextualizaba la obra y la cerraba frente al exterior a modo de frontera. Actualmente este papel integrador, de membrana de un plasma artístico llamado obra ha sido discutido por dos razones: su dependencia de la «obra en sí» lo que hace difícil establecer hasta qué punto lo adyacente no es lo que construye la obra y, desde una perspectiva de praxis escritural, estos parerga juegan el papel de voluntad teleológica que marca sospechosamente la posibilidad interpretativa. Estos parerga (que habitualmente se pueden estudiar con facilidad en las artes pictóricas o arquitectónicas) se corresponden con estas intervenciones editoriales que buscan definir el espacio interior que corresponde a la obra presentada en el título de la portada.

Ahora bien estos *paratextos* no son inocentes (ninguno lo es). Genette ya indicaba tempranamente que el paratexto «es uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector»²⁶. La ventaja de semejante artefacto en el que se mezcla la idea del archivo derridiana con la testimonial es innegable para los historiadores del teatro o de la literatura pero ¿lo es para el lector o para el director o actor? En nuestra opinión, no. Responde, fundamentalmente, a cierto concepto de autor claramente desfasado (el autor-dios) y también a una visión ideológica del producto artístico: el autor (que aparece alguna

²⁵ *Los hombres y sus sombras*, Bilbao, Ediciones Hiru, 1991, pág. 146.

²⁶ Gerard Genette, *Palimpsestos :la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 12.

vez en la obra identificado como intelectual) no es más que un trabajador de la cultura, consciente de manejar una herramienta —el texto— con una doble misión. Por un lado, la reivindicación de su teatro en una línea histórica que llamamos tradición (nunca rechazada aunque sí seleccionada por Sastre) y que tiene toda la apariencia de la genealogía. Por otro, la misión de luchar contra la alienación humana (la reificación del sujeto histórico) denunciando las ideologías dominantes y los instrumentos de represión (físicos, mentales y culturales) abogando por la toma del poder a cargo de ese individuo solidario con los otros como él (con el matiz de que a esa revolución permanente acompaña siempre la también clásica idea del fracaso permanente que elimina la caída en una exaltación utópica simplista en sus textos, y que genera propuestas como la del *héroe irrisorio*).

Pero a esta formalmente declarada solidaridad con el oprimido se va a superponer esta doble misión que obliga a Sastre como autor a enmarcar su obra en un espacio de enunciación de dominio. En otras palabras, la constante definición de su teatro en la línea de la incompreensión general (por los críticos, la escena, la empresa, el público...) la entronca con cierta repetición histórica que insinúa o afirma en muchos momentos: el caso de Valle-Inclán. Sobre esta posición genealógica en la que el esperpento como fórmula teatral se superpone a su antiposibilismo (en una operación de anacronismo interesado), Sastre se erige en una marginalidad privilegiada que como trinchera estética y ética se situará contra unos enemigos visibles, reales y terribles (no recordaré episodios de su biografía conocidos) y otros imaginarios (útiles para la eficacia de su escritura)²⁷. Con esta actitud, lógica en quien no sólo practica la escritura sino que la lanza públicamente, Sastre cae en el mismo vicio que denuncia en sus textos: su presencia autoritaria, acotadora de significaciones, guardiana de una verdad revolucionaria que propugna el texto en su desarrollo, que discute el distanciamiento brechtiano por amor a la orden, en suma, que hace que su obra adquiera un aire clerical en su sentido más peyorativo: una obra de valores esencialistas, simplista, intolerante en ocasiones y maniqueo la mayoría de las veces. En este sentido una «Nota muy importante» con la que cierra su edición de *Los hombres y sus sombras* fechada en 1983 ilustra, desde mi punto de vista, lo anteriormente dicho:

Todos los lugares y los personajes son imaginarios. Este *iv Reich* es una situación efectivamente imaginaria, basada, eso sí en hechos y expectativas que se han producido quizás más en la República Federal Alemana que en otros países. No tengo, pues inconveniente en que para una eventual puesta en escena en aquel país (RFA) se procediera a una cierta *exotización*: Con nombres geográficos y personales anglosajones referentes a los USA, por ejemplo: USA sería entonces nuestro «país imaginario».

Únicamente desapruebo que estas acciones se situaran en un país socialista —la URSS, Polonia, Checoslovaquia, Cuba o cualquier otro— dado que me parece que en aquellos países los problemas no son asimilables a los que padecemos en los países capitalistas; lo cual no quiere decir que no sean problemas muy graves y siempre dignos de muy particular atención.

El juego de la ambigüedad tiene para mí determinados límites. De ello podría tratar en alguna ocasión propicia para ello²⁸.

Nos encontramos en esta nota con la quintaesencia de la necesidad de controlar los sentidos del texto. Con la legítima idea de que la relación histórica entre fascismo y democracias occidentales no es accidental o de oposición sino que son dos caras de la misma opresión el autor no tiene «inconveniente» en que los que realicen la puesta en escena establezcan un continuum acróico y atópico (la «exotización») entre ese *iv Reich* y los Estados Unidos. Pero «desaprueba» esa operación con respecto a los países denominados «países de economía socialista». Alude a los límites en el juego de la «ambigüedad». Como autor Sastre tiene todo el derecho a defender el objetivo de su tesis, pero nos tememos que con esa ambigüedad se intenta sacrificar la libre interpretación del lector pero también la libre intervención de los profesionales del teatro. Notas muy semejantes se reparten en otras obras editadas por Hiru como por ejemplo en esta nota de dirección de *¿Dónde*

27 Quizás ya más consciente de que esta guerra particular puede explicarse bajo otros parámetros, Sastre comentaba en una entrevista acerca de sus aportaciones a la escena contemporánea: «Es cierto, no se han tomado en consideración. ¿Pero a quién le hacían falta esas presuntas aportaciones? ¿Alguien las esperaba? ¿Alguien las deseaba? En realidad no ha habido tales aportaciones porque “no se han tomado en consideración”, pero no estoy tan seguro de haber propuesto aportaciones muy importantes. Es un asunto que más adelante algunos estudiosos pondrán en cuestión»: www.la-ratonera.net, cit.

28 *Los hombres y sus sombras*, op. cit., pág. 135.

estás, Ulalume, dónde estás? :

Pienso en una dicción muy «vocalizada» y «ritmada». Podría también decirse: no realista. Partidario como soy de un teatro realista, siempre he visto con disgusto estético los carraspeos y las muecas (o visajes) con que muchos actores acompañan la actuación de los textos que les son confiados. Por ello y por otras causas hablé alguna vez de partir de una especie de «grado cero» e incorporar los elementos expresivos estrictamente necesarios. Pero en este caso, el asunto se pone serio, pues se trata de un intento de alejarnos tanto del naturalismo como de la declamación. No escribiré este texto en verso (aún no lo he empezado, y esto es una nota previa, también para mí), pero habrá de decirse como si lo fuera, aunque tampoco sé muy bien cómo pueden entenderse estas palabras, ya que los versos se dicen de muy diferentes y a veces malas maneras²⁹.

Para luego especificar en la misma nota:

Yo tendría que usar ahora una especie de código musical para indicar rapideces, lentitudes, grados de esos ritmos, y pasos graduales, más o menos acelerados, de uno u otro ritmo. Pero deseo escribir un texto legible literariamente, al margen de sus virtualidades propiamente teatrales y técnicas, y me resisto a escribir «piano» o «pianísimo» o «andante» o «presto ma non troppo» o cosas así. Pero advierto sobre este factor muy importante y que yo voy a anotar literariamente del modo que menos enfadoso pueda resultar para un mero lector del libro.

Es la primera vez que propongo una experiencia así y me gustaría asistir a los primeros ensayos para decir a los actores de un modo práctico y vocal en qué consiste la experiencia que quiero proponer³⁰.

Este «literariamente» que puede resultar natural en un autor tradicional que se acoge a la disposición clásica (que podemos calificar como teológica sin ruborizarnos), resulta incomprensible en un autor con un bagaje teórico de la categoría de Sastre (yo aseguraría que único en nuestra historia teatral)³¹, diestro en la práctica teatral desde su juventud, en constante dialogo y tráfico con los autores de algunas de las propuestas más radicales sobre la puesta en escena o la misma acción de escribir un texto dramático que termina arrojando la riqueza potencial con el simple «virtualidades propiamente teatrales y técnicas». O, como indica en otras notas, achacándolo a la falta providencial del director-genio capaz de entender y traducir correctamente al autor:

Desde su evidente soledad (que directores que aman la escritura de uno no pueden resolver, porque ellos mismos carecen de los medios), uno mira con cierta envidia tandems como aquel de Jouvet-Giradoux o el muy reciente de Chéreau-Koltéz, y escribe al pie de su última obra cosas como esta: «¡Ahí te quedas, teatro español, y que te zurzan! ¡Adiós!». Y también: «esta obra que ahora termino es...el acabóse». ¡El acabóse: así podría titular el manifiesto teatral que había pensado escribir a la opinión pública, como otras veces! Pero me he liado, o sea, que me he metido en un jardín.

PS. Cuando escribí este artículo no se me ocurrió citar otros «tándens» ilustres como el que formaron Chejov-Stanislavski. ¡Tampoco estuvo mal la pareja Elia Kazan- Tennessee Williams! (7 de mayo, 1991)³².

Es curioso constatar que esta visión del autor como garante final de la palabra escénica ya se podía adivinar en un momento tan temprano como 1947 en el «Poema o manifiesto de un teatro de vanguardia» leído en la sesión de «Arte Nuevo» que se celebró en el Instituto Lope de Vega el 15 de noviembre, según nos informa el mismo Sastre, con la trilogía *Lo invisible* de Azorín. En una estructura poética salmódica donde se habla del ensayo y el estreno a pequeños retazos, separando la vida en el teatro de la vida de provecho, plantea finalmente la unión de la vida y el teatro para «incendiar los viejos edificios». Pero en la descripción de los distintos participantes (público, actores, apuntador, maquinistas) es sólo el autor el que aparece en mayúsculas y en un verso muy expresivo: «El Autor va rumiando su verdad de camerino en camerino»³³.

Estos ejemplos se pueden multiplicar (y tendríamos que añadir las entrevistas e intervenciones en un juego

29 *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, Bilbao, Ediciones Hiru, 1990, pág. 106.

30 *Ibidem*, cit. pág. 107.

31 Como indica el excelente trabajo de César Vicente de Hernando, «Teoría y crítica de la imaginación: un trabajo de praxis dialéctica (1991)», *Anthropos*, cit. págs. 70-75. En dicho trabajo Hernando analiza la articulación de la textualidad sastreana con los renovadores europeos. Y apunta a que la relación con el «teatro» como especificidad discursiva, es, en Sastre, no una cuestión genérica sino de especialización de las formas de tratamientos de la ocurrencia.

32 *Los hombres y sus sombras*, op. cit., págs. 150-151.

33 *Teatro de vanguardia*, Hondarribia, Ediciones Hiru, 1992, pág. 21.

de eco), y revelan esa ansiedad omnisciente que obliga a añadir notas de trabajo, comentarios o a confrontarnos con textos periodísticos como señal de autenticación (llegando incluso a la inflación informativa con notas sobre los días en los que no se le ocurrió nada). Este privilegiar la narración del proceso creador conlleva en consecuencia la aparición de un texto tridimensional formado por el texto en sí, las acotaciones como discurso secundario y los paratextos de sus ediciones y que me trae a la mente la introducción de Micheá a su libro *La escuela de la ignorancia* que relaciona esta organización discursiva con la época presente:

En nuestros días, cuando un autor se aparta de la versión dominante de las cosas en dos o tres puntos importantes, suele exponerse no sólo a la malevolencia de los críticos oficiales, que se limitan a cumplir con su trabajo, sino también a un cierto grado de incomprensión o de malentendidos por parte del público. Así pues para limar este inconveniente, se ve obligado a multiplicar las precisiones, las referencias y las observaciones, es decir, en la práctica, a multiplicar las notas, que no suelen ser bien acogidas por el lector³⁴.

En Sastre no es extraño encontrar frases como «Su publicación fue acompañada de suficientes notas y comentarios como para que no sea necesario insistir en el significado de la obra» o «También en la edición de *Ulalume* queda todo muy explicadito y bien. A estas ediciones de *Argitelextea Hiru* remito al curioso lector»³⁵.

Ahora bien esta posición es legítima para Sastre, como para alguno de nosotros, cuando se parte de la premisa de que vivimos en un estado de excepción, por no decir de guerra de baja intensidad: la injusticia del reparto de bienes que sustenta el modelo económico y su correlato político; en nuestro caso, una pseudodemocracia monárquica salida del rancio franquismo, unos medios de comunicación más parecidos a los altavoces de Orwell que a la generación y contraste de información, un espectáculo de sociedad, una sociedad del espectáculo que diría Debord o una mierda de mundo que diría cualquier pensionista. Por tanto, esta posición de dominio autorial sobre las incertidumbres posibles del texto es el resultado de situarse Sastre desde esa barricada o trinchera. Aunque a veces el mismo Sastre desmienta tal colocación:

Es esta línea del terror fantástico que aparece una y otra vez en mi obra poniendo acentos jocundos y a la par misteriosos en un corpus que algunos observadores se han empeñado en situar en otra parte. Yo comprendo que es una lata ponerse a leer lo que he escrito —yo mismo, desde luego, no lo haría— pero también es un caso de poca vergüenza situar mi literatura y mi teatro en los territorios de la militancia servil o de la hiperpolítica. Mentira podrida esa como podridos están quienes la mantienen, aunque lo más frecuente y generalizado, por lo que a mí se refiere, es, desde luego, el ninguneo a la mexicana³⁶.

Y, aun a riesgo de ser acusado de podrido, cuando se está en una situación de continuo frenesí combativo (así podríamos caracterizar algunas etapas creativas de Sastre) es muy importante la Verdad y la identidad del mensaje con la lucha. Aquí no caben los viejos esquemas de un teatro intérprete de la vida (o fragmento de vida), importa la consigna pues este teatro no sólo denunciará, también dará las claves para una colectiva toma de conciencia y de acción. Los límites entre los medios y los fines, el teatro como labor autónoma o herramienta vuelven a situarse en un primer plano. Y Sastre no dudará en múltiples ocasiones en tomar partido por esa utilización vicaria del texto. Esos paratextos en los que se parapeta la escritura de Sastre cohiben los accesos más creativos o los desvíos significativos (salvo que se traicione, se problematice la obra). Su actitud ante su propia obra parece pronta a cercenar las discrepancias de su misma escritura y sería interesante preguntarle si además de la evidente censura externa sufrida por su obra, si él practicó la autocensura y cómo (sobre todo tras comentar, brevemente, en las notas de *El pan de todos* la relación que tuvo no sólo como militante durante un periodo sino como creador en otros momentos con el Partido Comunista).

Pero no serán únicamente los paratextos los instrumentos que desvelan ese principio de autoridad dolida. Otro elemento, mucho más esencial (y por ello más estudiado) será puesto al servicio del propósito de reforzar la presencia del autor: las acotaciones.

34 Jean-Claude Micheá, *La escuela de la ignorancia*, Madrid, Acuarela Libros, 2002, pág. 9.

35 Ambas afirmaciones en *Anthropos*, art.cit., pág. 126.

36 Alfonso Sastre, *op. cit.*, pág. 36.

Consideradas normalmente como meros agarres referenciales que sujetan los sistemas sýnicos no lingüísticos del texto y de la puesta en escena, la modernidad teatral ha reivindicado este espacio textual y gráfico tanto a favor (Müller) como en contra de la palabra (el Beckett de *Acto sin palabras*). En Sastre, la importancia de la acotación ya ha sido anotada, gráficamente, por Magda Ruggeri Marchetti en su análisis de *El camarada oscuro*:

El teatro de Sastre está escrito con la conciencia de no ser representado y por tanto con la intencionalidad expresiva que desea hacer del lector un espectador, proporcionándole todos los elementos alingüísticos inarticulados necesarios para ello: la página aparece en relieve. Esto implica por parte del autor un análisis de las posibilidades receptivas del destinatario que debe imaginar la escenografía alcanzando ésta sin duda, la misma importancia que el diálogo. Ello, efectivamente, se refleja en un dato resultante de las proporciones que hemos mostrado: con notable regularidad encontramos aproximadamente una línea dedicada a las acotaciones por cada dos dedicadas al diálogo. De aquí la importancia de los distintos códigos de significación³⁷.

Ruggeri plantea como explicación para esta acotación rica, extensa, narrativa en muchas obras de Sastre dos razones aparentemente complementarias: el escritor es consciente de la difícil puesta en escena de su obra y por tanto tridimensiona el texto en un efecto de teatro mental para el lector (convertido en espectador gracias a la acotación). Dudando de la primera afirmación de Ruggeri (a pesar de que las diatribas de Sastre contra el medio teatral y las continuas renunciadas podrían apoyarla) me interesaría centrarme en la segunda con algunos ejemplos previos:

En el Cementerio Civil. Lluve. Guardias grises y policías de paisano por todo el teatro.

Por el pasillo central, a hombros de Felipe, al Autor y dos jóvenes, llega el ataúd de Ruperto hacia el escenario donde le espera un pequeño grupo, con Teresa. Algún paraguas. Gabardinas. Algunos espectadores se ponen en pie respetuosamente al paso del cadáver.

Sobre el ataúd, una gran corona de rosas rojas con una cinta negra cuya leyenda dorada es:

¡TUS CAMARADAS Y AMIGOS NO TE OLVIDARÁN NUNCA!

Ya en el escenario, el ataúd es bajado a la fosa en un profundo silencio... hasta que empieza a oírse, como un tenue fondo, la Internacional.

El golpe del ataúd en el fondo de la fosa resuena lúgubremente. Puñaditos de tierra. La corona. Lágrimas silenciosas de Teresa.

El Autor, conmovido, con lágrimas en los ojos, levanta el puño cerrado ante la tumba, lleno de rabia y de impotencia. Inmediatamente es detenido. «Venga usted». Se entrega sin resistencia.

Los guardias: «Circulen, circulen».

En la sala, la policía: «¡Vamos, circulen! ¡Venga, ya está bien! ¡Circulen!».

Quienes se resisten son detenidos y otros van circulando con una cólera sorda en el corazón. Y el fondo de la Internacional, mientras el cielo sobre el Cementerio Civil se vuelve rojo, se acrecienta hasta envolverlo todo; y entonces, entre gritos -vivas y mueras- que surgen aquí y allá, carreras por todo el teatro, detenciones, porrazos a quienes se resisten... Va cayendo el telón como señal de que esta obra dramática ha terminado mientras la vida y la muerte continúan³⁸.

La gente sube por el monte Jaizkibel. Se ve que en Irún y Hondarribia se ha enterado de la muerte de la gitana, y gentes vienen a intervenir en lo que está aconteciendo. Los cadáveres de Jenofa y Pedro aún están en la explanada del crimen, cuando, a pesar de la guardia de cuadrilleros, la manifestación popular llega hasta los cadáveres. Llevan pancartas contra la marginación de los gitanos y de elogio al llamado "monstruo del Jaizkibel". Mediante breve batalla con las fuerzas de orden público, rescatan los cadáveres de Pedro y de Jenofa y comienzan una gran procesión, una vez alojados en sendos ataúdes, hacia el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe.

La policía actúa con mucha fuerza y esta manifestación subversiva se disuelve entre carreras y gritos. Se recomienda que la policía dispare sus bolas y botes de humo contra el público, para ver si se enteran de lo que pasa. Sobre este estruendo represivo la escena va oscureciéndose lentamente. Para, al poco, hallarnos, por extraño que parezca, en Segovia³⁹.

Si comparamos estas acotaciones con las de las primeras obras del autor vemos que la obra de Sastre va

37 Magda Ruggeri Marchetti, «La tragedia compleja. Bases teóricas y realización práctica en *El camarada oscuro*, Alfonso Sastre, op. cit., págs. 259-260

38 *El camarada oscuro/Tierra roja*, Gipúzkoa, Tercera Prensa-Hirugarren Prentsa, S.A., 1990, págs. 147-148.

39 *Jenofa Juncal*, Hondarribia, Ediciones Hiru, 1992, pág. 63.

mostrando un paulatino interés por resolver o completar las escenas «narrativamente». Pero muchas de ellas se distancian del uso práctico de situar la acción (como afirma Ruggeri) para realizar labores metatextuales con una diferencia con respecto al uso habitual: si el metatexto tiende a hacer participar al lector de la instancia narrativa, en las acotaciones de Sastre terminan apaleados, asfixiados por el humo policial y obligados por la fuerza pública a enterarse de cómo son las cosas en el mundo real. Bromas aparte, lo que sí quiero destacar es que el tratamiento de la acotación tiende, como los paratextos antes tratados, a hacer presente las tesis del autor tanto sobre el texto concreto como en su recepción. Y esto nos acerca a una de las consecuencias fundamentales de los dos procedimientos combinados: un lenguaje teatral aparentemente libre en el tratamiento de temas, registros lingüísticos, géneros y subgéneros, espacios..., pero lastrado por una concepción del discurso deudora en primer lugar de la Literatura como instancia de construcción textual (y el literato como correlato simbólico) y en segundo lugar de la desconfianza hacia los conversores del texto dramático en texto espectacular (comediantes, empresas, directores y escena, en general). Y esta desconfianza hacia la relación con lo espectacular (que deslegitima, en parte, su autoridad sobre los textos) no se resuelve en una real propuesta de transformación de la escena y su lenguaje (el proyecto artaudiano) sino en una vuelta hacia los valores literarios mucho más estables y, sobre todo, preñados de la autoridad de quien los emite y de los encargados de su estudio.

Me gustaría añadir algunos testimonios marginales en este tipo de trabajos pero que por el carácter no público de alguno resultan interesantes en este contexto y que muestran que esta relación con la puesta en escena de Sastre no está exenta de tiranteces:

Con el G.T.R., otra vez largos ensayos hasta el amanecer, ensayos de obras de otros autores, en los que Alfonso Sastre vigila tanto o más que si se tratara de un drama suyo⁴⁰.

Se necesitaba algo más que un buen pulso para que este arabesco teórico alcanzara corporeidad escénica. No bastaba, incluso, con un equipo humano de reconocido talento. *Kant-Hoffmann* es un producto delicado que solicita meticulosa complicidad. En su dirección, Josefina Molina demuestra una intachable comprensión de las claves propuestas⁴¹.

... y *Los últimos días de Emmanuel Kant* (1990), en la que ofrecía una línea de fantasía que fue mostrada con la suntuosidad de un teatro público, circunstancia que hizo dudar al propio autor sobre la conveniencia del uso de tantos medios para su texto⁴².

Supongo que Sastre, cuando le contamos que estábamos haciendo una adaptación para hacerla con 6, se quedaría espantado. Cuando Alfonso vino a ver la función en Zaragoza tuvimos la suerte de tener un público tan agradecido que ayudó a que no se asustara demasiado al ver su obra hecha con tan pocos recursos⁴³.

Alfonso Sastre, autor invariablemente unido al anterior en cuanto a trayectorias comprometidas y espléndida literatura, consigue en estos años el que quizás sea el éxito más sonado de su larga carrera. Nos referimos a *La taberna fantástica* (1985), obra de redacción muy anterior al estreno, como ya dijimos. La versión que se populariza en estos años prescinde, curiosamente, del elemento fantástico que dice el título y que salpica por los cuatro costados un texto que a la vez es indagación sobre el lenguaje oral.⁴⁴

Me gustaría que los actores aprendieran a hablar mejor, y consideraran como un crimen contra el arte sobreactuar sus papeles. Cuando alguien lea mi libro *El drama y sus lenguajes* verá que yo propongo en él un método teatral gramático (así, con g: gramático). Ello quiere decir algo en ese sentido, cuidar la significación de las palabras y la estructura de las frases. Saber lo que se dice y cuidar el modo de decirlo; es algo tan sencillo como esto⁴⁵.

40 José María de Quinto, «Breve Historia de una lucha», *Alfonso Sastre*, op. cit., pág. 21

41 *Reseña*, nº 205 (abril 1990), pág. 6 (en Miguel Medina Vicario, *Veinticinco años de teatro español 1973-2000*, Madrid, Fundamentos, 2003, pág. 258).

42 César Oliva, *La última escena*, op. cit., pág. 163.

43 Juan Margallo, «Anécdotas y chascarrillos alrededor de dos montajes», *Primer Acto*, núm. cit., pág. 47. Montaje que contó además con escenas añadidas a propuesta del grupo vinculado al centro cultural Gayo Vallecano.

44 César Oliva, *La última escena*, cit., pág. 163.

45 www.la-ratonera.net, cit., pág. 4.

Sobre ese asunto voy a reproducir a continuación la carta que le escribí a Gustavo Pérez Puig y Pedro Ruiz en torno a mis inquietudes al respecto. Dice así:

«Habéis visto —les dije y las siguientes palabras forman parte de mi filosofía de la relación entre los textos y las puestas en escena— mi apertura a incorporar alguna que otra improvisación o apostilla feliz por parte de un actor; pero de eso a emplear el método de la apostillas o morcillas como una forma de enriquecer el texto hay mucha diferencia. El texto tiene su «música» y la prosa de este «Sancho» mío está muy cuidada (es muy «musical»): es también un homenaje a Cervantes. La eficacia de esta prosa reside, sin duda, en que se diga con fidelidad a sus palabras y a sus ritmos. Le sobran, pues, todas las muletillas añadidas, desde el «señor» con el que Pedro termina casi todas sus frases a cualquier repetición o subrayado o comentario a las frases de Don Quijote. El texto queda, en fin, peor cuando se le añaden frases como «no se le puede dejar solo» o «soy un experto» o «no me hace caso» o «cuando se pone fino mi señor...» o «y van tres», o cuando rectifica el apellido de Cervantes ante el Doctor, etcétera. La verdad es que yo no acepto de buen grado —añadí en aquella carta— esa «colaboración», y se supone que lo que allí se dice lo he escrito yo. Ayer oí algo así como «Pastor Pancino con un cacho de chorizo y un vaso de vino». Por esa vía, adiós a la calidad soñada cuando yo me pasé los días de claro en claro y las noches de turbio en turbio (como se dice en el Quijote) escribiendo este texto, sobre el que ya hemos realizado una operación quirúrgica de no te menees. Dejemos lo del «trailer» (era una información sucinta de algunas escenas) como está, aunque sea una pena todo lo que se ha perdido no sólo en riqueza de episodios sino en el ritmo: es como si estuviéramos leyendo algo por encima para no perder el hilo. Aquí yo me reitero en que eso es una escabechina: el período entre el árbol florido y el árbol seco queda minimizado y trivializado. Pero no vamos a mover ahora eso: me resigno al «trailer» y salvemos lo que ha quedado: un texto en el que es preciso tener confianza. Tendrá más o menos gracia pero es así, y las apostillas no lo enriquecen sino que lo emborronan. «Usted siga su ritmo» es otra de las apostillas innecesarias que ahora recuerdo. Morcilla innecesaria —y que no añade ni un ápice de gracia a la situación— pero buen consejo: sigamos nuestro ritmo, que es el contenido en la prosa tal como está escrita. Ya charlaremos, pero me ha parecido conveniente escribir esta nota para una mejor comprensión de mi punto de vista. Alfonso⁴⁶.

Este extenso número de citas corresponden fundamentalmente a los intentos más importantes que en los últimos años se han dado de concretar las propuestas de Sastre. Los desencuentros parecen deberse a múltiples motivos (falta de medios, exceso de medios, elementos esenciales no contemplados, libertad actoral o de dirección) pero podemos encontrar un nexo común en ellos: la fricción inscrita por el autor en el mismo texto (esa «prosa») con su virtual representación (lo que da un posible giro novedoso a la primera afirmación de Ruggeri). O por lo menos es otra posibilidad de explicación con respecto a la mantenida por muchos críticos y que se resumen en las siguientes palabras:

Hay que decir, entonces, que el autor no ha podido verificar en la práctica si sus propuestas teóricas sobre, por ejemplo, la tragedia compleja, tiene alguna eficacia escénica. Ese es, sin duda, un aspecto bien negativo de su alejamiento de los escenarios, porque ni los textos más representativos de esa propuesta se han estrenado, ni cuando algunos de ellos lo fueron, disfrutaron de las más imprescindibles condiciones que permitieran verificar una experiencia semejante. Como no hay mal que por bien no venga, debiera contarse entre los factores positivos, la imposible contaminación con una práctica teatral tan irrelevante, tan llena de carencias y tan limitada como la que padecemos⁴⁷.

Poco después hablará de la «crítica universitaria que fielmente la ha seguido casi en solitario en los últimos años». Sin analizar juicios como el de «contaminarse» con los hábitos de la escena, lo que debería buscar el crítico no es culpables sino el porqué de esa situación y sobre toda de esa fidelidad académica que señala. Especialmente porque esa beligerancia o libérrima concepción sobre el lugar en el mundo de sus creaciones, Sastre no dudará en trasladar esos mecanismos discursivos del poder a sus personajes.

El primero y más llamativo es la sencillez, la acción coreografiada y recitación coral (o si se prefiere, la falta de relieve individual de algunos conjuntos de personajes reducida en ocasiones a meros choques terminológicos) para subrayar el sentido de actividad colectiva, de causa común. Hasta el punto de poder afirmar que los individualismos son engañosos en el teatro de Sastre ya que generalmente lo que adivinamos

46 «Unas palabras sobre mi propia invención de Don Quijote y Sancho Panza», *ADETeatro*, Madrid, nº 107 (2005), pág. 183.

47 Moisés Pérez Coterillo, «Escritura fantástica», *Anthropos*, núm. cit., pág. 66.

son conglomerados nominalizados de virtudes o vicios más que naturalezas realistas con calado psicológico⁴⁸. Dentro de esa apuesta actoral estamos más ante actantes que ante personajes. Si, por ejemplo, comparamos las relaciones solidarias que se dan entre los personajes de *Escuadra hacia la muerte* y *El camarada oscuro* podemos ver que en la evolución del teatro sastreano la presencia omnímota del autor ha empobrecido el margen de movimiento de los personajes a favor de su naturaleza de símbolo. En el primer texto dentro de lo trágico colectivo permite que cada personaje elabore sus estrategias de defensa, justificación o rebelión acudiendo a la historia personal en unos casos, a la reacción instintiva en otros o cierta redención desesperada en algunos. Es la situación planteada en el escenario la que descubre en la solidaridad frente al atávico poder una solución individual pero también colectiva gracias a las varias salidas planteadas (en esta combinación radicaba la «peligrosidad» de dicho texto, en mi opinión). En la segunda obra, mucho más ambiciosa en su planteamiento, estas relaciones de solidaridad ya no vienen establecidas por una situación «teatral» sino por una tesis que el autor apenas oculta: toda la historia española del siglo xx se puede interpretar en clave de lucha de clases. Por tanto las solidaridades se establecerán entre los representantes de la clase opresora por un lado y los de la clase oprimida por otro.

Si no hay ninguna fisura en el campo de los representantes de los opresores, la sorpresa proviene de su sesgada visión de los oprimidos. En una no muy original interpretación de lo ocurrido en la Guerra Civil, Sastre afronta el problema político entre el anarquismo y el comunismo ibérico en la responsabilidad histórica del fracaso. Así superpone a la vida del personaje una deriva existencial guiada, como en la tragedia griega, por un



Escuadra hacia la muerte Dir: Paco Azorín Foto: Pedro Chamizo

destino. Pero no un destino ciego o sobrehumano como aquella, sino por un destino fijado por un manual básico de historiografía marxista militante. Es el militante comunista el que se sitúa en una posición de Verdad histórica frente a la fe anarquista (simbolizada por una mujer de «alegórico» e intencionado nombre, Libertad). En otras palabras, la posición dominante del mismo autor con respecto al objetivo de su obra. La intervención final del autor escamoteando el deseo agónico de su personaje no es un mero juego metateatral en estas relaciones de dominación.

Sastre recupera la tradición teatral obrera del personaje-masa (o *camarada oscuro* como poéticamente lo enuncia). Este tipo de representación del sujeto (si se me permite hablar del personaje como construcción de una subjetividad) es muy dura no sólo para el actor que tiene que representarlo, acostumbrado a unas teorías

48 A pesar de la siguiente aseveración del autor en una nota: «Hay una “mala manera” de “alzarse” hasta estos grandes temas de la vida —de la existencia, de la sociedad y de la historia—, y es el recurso alegórico. Yo he rechazado siempre ese recurso que me parece malo desde el punto de vista dramático. El desafío reside en contar una historia creíble y hasta apasionante como tal historia entre las que pueden darse en nuestras vidas, y que al mismo tiempo *esa historia ilumine la realidad en términos más generales*. El camino de la alegoría sacrifica ese plano en el que reconocemos lo que allí pasa como formando parte (posible) de nuestra propia vida; y convierte las fábulas de la vida en discursos intelectuales, que tampoco son tales en un sentido propio y fuerte. Una alegoría es un mal discurso intelectual y, como fábula, un apaño abstracto, débilmente encarnado en un mundillo de personajes sin sustancia existencial. Como ejemplos ilustre, puede repasarse el censo de los Autos Sacramentales, donde uno, a poco que se descuide, se topa con la Fe, la Esperanza y la Caridad o con el Mundo y el Pecado y la Carne. Yo prefiero trabajar con personajes que se llamen Pepe y que además lo sean. Ello dificulta que mis historias sean algo más que fábulas mejor o peor contadas, desde luego, y se plantea el problema del talento más o menos grande que uno tiene para tocar algunos fondos de las cosas. Pero nada hay peor que simular que se cuenta una historia cuando lo que se pretende es hacer un buen discurso ideológico o político o metafísico. Tal cosa podría pensarse de aquel teatro que se llamó “de ideas”, pero ello sería injusto aplicado a cualquier gran autor como Visen. Hedda Galbler es Hedda Galbler y luego todo lo demás» (*¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, op. cit., págs. 122-123).

actores proclives a la creación a partir del yo, también es dura para el espectador. La identificación con lo vasto y estructural puede provocar entusiasmo pero como se ha demostrado de eficacia con fecha de caducidad (valga como ejemplo el caso de *Sección 218* de Carl Credé en 1929-1930 por Piscator).

Mas a este individuo-masa víctima o verdugo de las fuerzas de la Historia, Sastre añade un ingrediente novedoso: la reivindicación nacional. Y digo sorprendentemente porque los nacionalismos en todas sus expresiones han sido punto de discusión feroz en el movimiento obrero. Sin embargo Sastre logra anular las discrepancias entre identidad nacional y de clase en una simple ecuación: *Todos los oprimidos son pobres, todos los pobres son trabajadores, todas las naciones oprimidas son pobres, todas las naciones oprimidas son proletarias*.

En esta versión *sui generis* de los discursos anticoloniales las naciones oprimidas lo son desde el punto de vista económico, militar, histórico o lingüístico pero pertenecen por su condición de oprimidas a la futura alianza utópica revolucionaria. La obra de Sastre en la que esta ecuación se ejemplifica mejor es *Jenofa Juncal*. En ella el personaje protagonista es una mujer (y no entraré aquí en el pobre papel de lo femenino en todo su teatro pero merecería estudio aparte) que se declara gitana, roja y vasca con todas las consecuencias de cada una de la etiquetas (y al igual que en *Camarada Oscuro* difícil de digerir escénicamente no tanto por el texto — como gustaría algunos, incluido Sastre— como por la sombra en la dicción de los personajes de los juicios del autor). Si es posible hablar de un doble juego de relaciones de dominación y solidaridad (intratextualmente entre los dominadores y dominados y entre el autor y sus personajes), existe una figura recurrente cuya presencia se escapa a esta dinámica de tensiones: el intelectual. Podríamos casi calificarlo de un exiliado de la trama y sobre el que recaen no pocas sospechas por parte de los personajes y del mismo autor. Creo que esta figura representa en su teatro por una parte una reflexión del lugar del propio Sastre en su calidad de voz o conciencia orgánica de los dominados, pero por otro la ansiedad del que reconoce el origen histórico-burgués del intelectual aunque lo exorcice como «trabajador de la cultura». En esa paradójica flexión resultan personajes de una complejidad mayor que los protagónicos.

Si resulta indiscutible que el esquema rico-pobre, colonizador-colonizado sigue funcionando (con todos los matices que se quiera) en cualquier análisis serio de la realidad actual desde la última guerra a las modas culturales, hay que reconocer que la presentación que hace Sastre, en su teatro político y en otras obras de distinta calificación, de ese esquema es obsoleta. Nuevos modos de opresión y de lucha desde la Segunda Guerra Mundial protagonizan el antiguo escenario decimonónico del dominador y el dominado: el resurgir indigenista y la miseria colonial, las nuevas políticas sexuales, la autoorganización ciudadana, el desencanto democrático,



Escuadra hacia la muerte Dir: Paco Azorín Foto: Pedro Chamizo

la resistencia cultural...Y frente a esto el Fondo Monetario Internacional, el neoconservadurismo, los fanatismos religiosos-políticos, la *glebalización*, la hecatombe ecológica, la idiotización televisiva...Frente a esencialismos doctrinales de discutible eficacia teatral y activista, un teatro de trinchera tendría que pulsar estos nuevas batallas tan clasistas como los anteriores pero enriquecidas con otros territorios (sexuales, étnicos, psicológicos...) igual de colonizados y masacrados.

En fin, las consecuencias de esta relación con la escritura y con sus creaciones van a tener mucho que ver con ese desdén general que señala Sastre hacia sus textos. Independientemente de la calidad literaria del texto o de las buenas intenciones ideológicas que lo sustenten, el libreto teatral contemporáneo ha sufrido también la desestabilización hermenéutica de todo discurso: la situación problemática del autor como elemento de enunciación en el acto de escribir⁴⁹. Y de la propia escritura como un haz de relaciones complejas del sujeto con el mundo y sus representaciones hace inviable ya, en mi opinión, la posición fuerte del autor como autoridad y de su producción como testimonio indiscutible, incuestionable, revelado⁵⁰. Así el teatro de Alfonso Sastre, a pesar de su variedad de registros y etapas, mantiene ese núcleo «paternofilial» del autor con sus personajes e historias. No creo que bombardeando al público hagamos que se entere por fin de algo, ni que el público actual esté menos comprometido con los principios de lucha social o de capacidad utópica, o que el actor o el director de escena se muevan entre el analfabetismo y la intromisión desvirtuadora de textos. A lo que sí se resiste el profesional (incluyendo los programadores que parecen ningunearlo) o el espectador (que no pide su teatro) es a que el acto de libertad que supone levantar actoralmente o dramáticamente un texto o asistir al espectáculo desde la butaca se truque por una propuesta autorial que resiste toda intervención, diálogo o legítima transgresión libre en nombre, paradójicamente, de su libertad. ■



49 Ese «estado de suspensión» del texto hasta su lectura y/o ejecución que diría Ricoeur.

50 No quiero que se interpreten estas palabras como una defensa de alejandrismo interpretativo tan en boga en la teoría crítica. No creo que toda interpretación valga o que cualquier interpretación es mala. Tomando como posición la planteada por Edward W. Said (en *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona, Editorial Debate, 2004, pág. 59.) la «mundaneidad», la contingencia histórica del texto «están incorporadas al texto, forman parte inseparable de su capacidad para transportar y producir significado» y por tanto restringe la labor del intérprete. En su contingencia comienza la interpretación y «puede considerarse que esos textos tiene necesidad como mucho de lecturas complementarias, en contraposición a suplementarias». En este sentido es en el que sobre una dificultad de un conjunto de textos para su plena realización hemos realizado esta lectura complementaria.

Asalto a una ciudad: Lope en Sastre

JUAN JESÚS PÁEZ MARTÍN
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

A pesar de su mala fortuna en los circuitos comerciales y, nos atrevemos a decir, en los teatrales (público y crítica) no cabe duda alguna de que, en la línea renovadora del teatro español actual, Alfonso Sastre ocupa ya un lugar que le hace objeto de la consideración de «clásico contemporáneo» y ello desde y a pesar de sus recalcitrantes posturas comprometidas y revolucionarias que le llevan a plantear conflictos de contenido universal y a elaborar un teatro dialéctico, de carácter trágico y profundo, muchas veces cercano a los dramas de tesis, llegando a ser auténticos ensayos, un teatro que puede provocar rechazos a veces y a algunos por su descarnada ideología, pero que no deja indiferente a nadie.

De la misma manera, es un empeinado hombre de teatro, incansable fundador de empresas y actividades dedicadas siempre a usar el teatro como plataforma reivindicadora, cuyos quehaceres se completan «con la creación [...] de una serie de grupos dramáticos o en los “manifiestos”, que, fundamentalmente, se centran en tres fechas: 1945, con el grupo “Arte Nuevo” [...], experiencia juvenil de varios escritores con vocación de dramaturgos y que se rebelan ante la náusea producida por el teatro burgués de su tiempo -son sus palabras-; 1950, con la creación del T.A.S. (“Teatro de Agitación Social”) y el manifiesto publicado en la revista universitaria *La Hora* (“lo social es una categoría superior a lo estético”), y 1960 con el Grupo de Teatro Realista, en colaboración con José María de Quinto, que dio sus frutos estrenando tres obras, entre ellas, *En la red* del propio Sastre, e intentando con el G.T.R. practicar un realismo que no era solo presentar la realidad sino actuar sobre ella modificándola»¹.

Las dimensiones intelectuales de Alfonso Sastre y sus posibilidades dramáticas en tiempos de furia son inmensas y referidas a varias vertientes: la primera es la de creador y dramaturgo, pero no es menor la segunda, la de filósofo y teórico frente a cuestiones como el Realismo, la posición

1 Luciano García Lorenzo, *El teatro español hoy*, Barcelona, Planeta, 1975, págs. 133-134.

de los intelectuales o la dialéctica entre el teatro y la sociedad. Hoy son imprescindibles sus tratados teóricos que comienzan a publicarse en la década de 1950 (*Drama y sociedad*), hasta sus últimos libros publicados en el año 2000 (*El drama y sus lenguajes*), el 2002 (*Ensayo general sobre lo cómico*), en el 2003 (*Las Dialécticas de lo Imaginario*) y en el 2004 un nuevo libro, *La batalla de los intelectuales o Nuevo Discurso de las armas y las letras*, que significa una vez más una toma de posición sobre la implicación de los intelectuales y artistas en la vida social y política de las últimas décadas, sobre sus giros, desplazamientos y vicisitudes, desde las «torres de marfil» a las ardientes militancias, desde las posiciones de extrema derecha a las de la izquierda subversiva y armada.

Luchando contra un régimen dictatorial y contra la censura de ese régimen Sastre fue un adalid de la polémica del «posibilismo», enfrentándose y desafiando hasta el máximo a los censores a través del uso de unos símbolos inmediatos y de un lenguaje más alusivo que directo. En el otro extremo del «posibilismo» estaba Buero Vallejo, cuya defensa contra el franquismo consistía en llegar lo más lejos posible dentro de los límites de la censura o tratar de forzarla y violentarla. En ambos casos, la recurrencia a la historia se consideró como un camino y un parámetro válido para burlar el lápiz inquisitorial, pues utilizando hechos, personajes y ambientes del pasado histórico se podía juzgar el presente camuflado en las tramas y los agentes de la acción expresada en una cobertura de diálogo secreto dirigida a espectadores inteligentes y asumiendo que a buenos entendedores, pocos elementos bastaban.

Aunque, dicho todo ello a modo de introducción, hoy aquí nos ocuparemos de la tercera de sus actividades: la que lo acredita como dramaturgista y hombre de teatro, y a tratar de su particular lectura contemporánea de un clásico, de una obra del considerado fundador del teatro español con el invento genial que supuso el éxito de la «comedia nacional».

La ciudad de Maastricht en el sudeste de los Países Bajos, donde en tiempos recientes se decidiera cómo iba a ser la Europa del futuro, fue saqueada por los tercios españoles y sometida a un largo asedio por parte de las tropas de Alejandro Farnesio al frente de veinticuatro mil hombres en 1579. La victoria española tuvo como consecuencia la rendición de otras ciudades flamencas y determinó el poderío español en Flandes, donde posteriormente, según el célebre drama de Marquina, se puso el sol. Fue uno más de los episodios del afán imperialista y el triunfo del poder monárquico, del poder omnímodo frente al débil. Es en esta ciudad donde sitúa Lope de Vega una de sus obras menos conocidas pero no por ello menos valiosa ni con menos significación que otras. Se trata de *La famosa tragicomedia de El Asalto de Matrique por el Príncipe de Parma*, texto titulado desde la anécdota, como se ve, por el Fénix de los Ingenios y retitulado por Alfonso Sastre *Asalto a una ciudad*, rótulo más condensado y descargado de anecdotismo en una alusión más directa y universal al núcleo esencial y germinativo de la acción y de la trama. La indeterminación de «una ciudad» nos pone ya en la pista de la interpretación universalizada y no particularizada del problema.

En la edición de la obra se incluyen desde las primeras páginas varias notas, una de las cuales nos recrea el hecho en las palabras de un historiador (A. Padilla, «Con los tercios de Farnesio ante Maestrich», *Historia y Vida*, noviembre de 1970) y de un cronista de la época y se nos dice:

El cerco y los asaltos de Maestrich —o Matrique— que hoy es una ciudad de Holanda, sucedieron en 1579. Sin respetar sexo ni edad, los asaltantes pasan a cuchillo a quienes encuentran en su camino. Las largas pérdidas sufridas por el tercio a lo largo del cerco, convierten a sus hombres en perros rabiosos que sólo piensan en destruir y saquear. El botín obtenido por los tercios ascendió a un

millón de florines-oro. Diez mil de los defensores —dos mil de ellos mujeres— perecieron en la batalla. El número de asaltantes que se han dejado la piel en la empresa se eleva a dos mil quinientos.

Según cronistas de la época, los españoles, que habían sufrido terribles pérdidas humanas durante el asedio «mataron seis mil hombres y todas las mujeres que peleaban, i saquearon la tierra i ganaron con qué enriquecerse bien en fruto de victoria».

El asedio duró cuatro meses y la ciudad sufrió una represión memorable. No es necesario especificar dónde estaba para el combativo autor el atractivo de este texto que no dudó en refundir.

Alfonso Sastre, como ya hemos constatado, es un dramaturgo realista de vocación, ambición y profesión que gusta de recrear, revisar, exhumar y reivindicar a nuestros clásicos y nuestra historia o la Historia. Es sabido que en dos ocasiones acude y homenajea a Cervantes proporcionándonos dos magníficas muestras de texto y dramaturgias: en el año 1968 compone *Crónicas romanas*, versión del cervantino *Cerco de Numancia*, además de una interesante propuesta de expresión dramática donde, recurriendo a una muy particular técnica de *collage* y anacronismos se nos presentan referencias al Che Guevara, al nazismo, etc. En el año 1984 reelabora las dos partes del Quijote en *El viaje infinito de Sancho Panza* donde nos sorprende con una vuelta de tuerca haciendo que sea un quimérico Sancho, el personaje símbolo del pueblo, quien enloquezca leyendo libros de caballerías y sea él quien incita a su amo y le contagia su locura. No es raro, pues, que Sastre acuda a un texto clásico con miras de mensaje dramático comprometido.

Por otra parte, es frecuente en nuestro autor que monte sus dramas a partir de un suceso y una situación límite sartriana: puede ser la muerte de un niño por la negligencia de un médico (*Muerte en el barrio*), o la insubordinación de unos soldados frente al cabo que los humilla y castiga, como es el caso de *Escuadra hacia la muerte*, o el famoso suceso de Lurs que inspira *La mordaza*, etc.; y una de sus técnicas evidenciadas por Torrente Ballester es la de la «intelección» primera y previa, es decir, «el hallazgo de una significación y, después, el acomodo a la misma de unos personajes y unos hechos adecuados en el sentido de que sirven de vehículo idóneo a la significación»².

Por todo ello Alfonso Sastre topó también una vez con una parte de la historia española recreada por Lope de Vega. El propio autor justifica su acercamiento a la obra de esta manera:

Escribí esta versión de *El asalto de Mastrique por el Duque de Parma* de Lope de Vega en 1971 como efecto de la gratísima lectura que hice de esta obra cuyo tema me había interesado leyendo la *Historia del Teatro Español* de Ángel Valbuena Prat y que enseguida busqué en la Biblioteca de Autores españoles. Me pareció deslumbrante el texto de Lope, y eso que nunca he sido muy lopian, en función de su estética populista y (hoy diríamos) mercantil y de su devoción por la Monarquía como una institución por encima de toda sospecha.

Este es un texto extraordinario, o sea: insólito. Su antimilitarismo y el talante desmitificador de los Tercios de Flandes me hizo recordar risueñamente aquella obra, convencionalmente mitificadora de Eduardo Marquina, *En Flandes se ha puesto el sol*, elegía modernista a la caída del Imperio español en aquellos territorios ¡Qué obra tan moderna este Mastrique de Lope de Vega! ¡Qué obra tan antigua *En Flandes se ha puesto el sol*!

La coherencia de un creador estriba en que todas sus dimensiones creativas trasluzcan en cualquier tarea que acometa, y así en este *Asalto a una ciudad*, Alfonso Sastre se nos muestra como un creador lúcido que, a través de un texto simbólico, nos plantea y hace reflexionar sobre cuestiones como

2 *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968, pág. 515.

el poder militar, la guerra, la opresión...

Ante este texto nos debe asaltar a nosotros una doble satisfacción: la de ver y juzgar el maridaje perfecto y a un tiempo de dos clásicos y dos grandes creadores: el uno, de nuestro teatro del Siglo de Oro, de lo que ha dado en denominarse «teatro nacional», el otro de nuestra escena contemporánea, quien también desde sus memorables e iniciales manifiestos suicidas ante la situación del teatro de su época, afirmaba explícitamente que su Teatro de Agitación Social «pretende incorporarse normalmente a la vida nacional, con la justa y lícita pretensión de llegar a constituirse en el auténtico teatro nacional». Porque también desde estos presupuestos Alfonso Sastre ejecuta una relectura dramática de Lope para elaborar una reescritura —refundición libre, la llama el autor— moderna, actual, y precisamente no del Lope más clásico, el del reaccionarismo castizo presente y actuante, sino de una pieza lopesca insólita que se escapa de las formas canónico-dramáticas habituales del Monstruo de la Naturaleza, y constituye una hermosa y obligada excepción en el fecundísimo conjunto de su dramaturgia. En virtud de todo ello, la conjunción de los textos dramático y dramatúrgico de Lope y Sastre permite que en su montaje podamos asistir a un espectáculo memorable en el que Lope de Vega tamizado por Alfonso Sastre se convierte en un dramaturgo rabiosamente contemporáneo, no sólo por el tono general de la obra sino por la propia esencia de su temática tan actual, la de la invasión de un país por parte de otro, llámese Maastricht, Vietnam, Afganistán o Irak, el asalto a una ciudad, las luchas de sometimiento, los castigos a la rebeldía, los conflictos de religión, etc., asuntos todos de rabiosa actualidad y que producen esa «agitación social».

No vamos a glosar en este momento las figuras de estos dos grandes maestros de nuestra escena que, aunque tan alejados por el tiempo y por el oficio, presentan grandes similitudes, la primera de las cuales pudiera ser la de que, para ambos, es en el teatro donde su arte y su ideología se despliegan en un maridaje único: Lope, creador de la «comedia» o teatro nacional y Sastre, nuestro adalid máximo del teatro social y comprometido. Ambos, salvando todas las distancias temporales, estéticas y aún personales, se dan la mano sin embargo en esta obra excepcional, en la intencionalidad de crear y creer en un teatro realista popular y para el pueblo: uno, desde sus presupuestos multitudinarios, inventando la fórmula que agotó hasta la saciedad de complacer a su público («pues que las paga el vulgo es justo / hablarle en necio para darle gusto», como llegó a escribir explícitamente); el otro desde sus presupuestos de teatro realista comprometido, viéndolo como un vehículo de transformación social-política. Son ambos, pues, practicantes del teatro en su más pura esencia, el teatro como texto que sustentan unos personajes engarzados en unos conflictos determinando una acción, elementos todos que coadyuvan a canalizar un mensaje. Es ésta, sustancialmente, la capacidad de dramatización que Sastre ha sabido ver en Lope y por ello, como él mismo nos dice, confesando abiertamente nunca haber sido muy devoto del creador del Teatro nacional, pero sí el rendirse ante este extraordinario e insólito texto, venciendo sus reservas contra el autor «populista y mercantil, devoto de la Monarquía», se da a la tarea de un «trabajo dramatúrgico», a una reescritura de tal intensidad y de tal compenetración que, en un momento determinado es incapaz de recordar qué versos son los de Lope o cuáles aquellos que ha refundido o «peinado» él mismo.

Tampoco es la primera vez que el dramaturgo contemporáneo ejerce la relectura o refundición de textos clásicos pues que son de su autoría varias versiones que van de la *Medea* de Eurípides, *Los acreedores* de Strindberg, *Flores rojas para ti* de Sean O'Casey, o el *Marat-Sade* de Peter Weiss.

El texto base de Lope de Vega, ciertamente casi desconocido y no contemplado en los repertorios

y clasificaciones de la obra lopesca, podría incluirse convencionalmente dentro de aquel clásico apartado en que el Fénix de los Ingenios toma un episodio histórico de España para darle cobertura dramática y enseñar deleitando, pero también contribuir a la forja triunfalista de la «nacionalidad española», del orgullo español. En efecto, la trama nuclear es un episodio de la historia del imperialismo patrio, no ya centrada en la Edad Media o en el Siglo xv, como es más habitual en sus obras arquetípicas, sino en el más cabal e imperialista periodo de los Austrias, concretamente durante el Reinado de Felipe II y con la referencia más concreta al problema de Flandes, bastión imperial que puede simbolizar el esplendor y la caída de aquel momento orgulloso que, según historia o leyenda, ese mismo monarca definió con la famosa y altiva frase de que en sus dominios no se ponía el sol. Es, además, la atmósfera velazqueña que se desprende del conocidísimo cuadro conocido por «Las lanzas» alusivo a la rendición de Breda, después de diez meses de sitio, hecho que se producirá muchos años más tarde y dará lugar a la pacificación de Flandes. El autor se cuida de aclarar que su versión «no es un mero peinado y reescritura de algunos versos de la tragicomedia y el cambio de su título... Hay aquí un trabajo dramatúrgico y alguna ocurrencia curiosa como el desenlace, en el que destruimos un cuadro futuro de Velázquez».

En efecto, desde una teatralización contemporánea, Alfonso Sastre utiliza y reinterpreta ese cuadro mítico por la vía del símbolo, en un final que supone todo un *coup de théâtre*, pues cuando se consuma la rendición de Mástrique, la última de las acotaciones dice lo siguiente:

Los soldados españoles se disfrazan a toda prisa, con galas que ocultan sus harapos, y se reproduce escénicamente -más o menos- un hecho futuro: «La Rendición de Breda», hasta parecerse lo más posible el cuadro escénico al famoso cuadro de Velázquez. Pero, cuando «la sonrisa de Spínola —aquí el Duque de Parma— fulgura» (siguiendo el verso de Manuel Machado), alguien, de pronto, empuja o pisa a otro del bando contrario... y todo lo que sigue es la destrucción violenta —cuchilladas, puñetazos, palabrotas— del cuadro de Velázquez. Es decir, recordando una gran batalla anterior, «se arma la de San Quintín».

Si Lope hace un particular uso de la historia, la técnica no es ajena a Alfonso Sastre, quien en algunas de sus obras también acude a la historia o la leyenda —piénsese en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*— como vehículo para simbolizar o para desmitificar, aunque su teatro prefiera más bien los héroes intra-históricos: desde los soldados de *Escuadra hacia la muerte* al protagonista delincuente y marginal de *La taberna fantástica*. Desmitificación que está en los personajes, particularmente los soldados que aparecen como náufragos, y su óptica en la presentación, pues las acotaciones del nuevo autor son muy reveladoras: «Soldados con aspecto mendicante: rotos, sucios, tuertos, cojos, mancos o con terribles cicatrices».

Asimismo, hay afán desmitificador en las situaciones sin sentido que están sustentadas en una irrisoria grandeza y abocan a un heroísmo absurdo. Como expresa Gonzalo Santonja:

El motivo del saco está expuesto sin concesiones, con ferocidad casi: entretener a la soldadesca, llevada al borde de la sublevación por la miseria y el hambre, ofreciéndole la válvula de escape del «asalto a una ciudad» para que se cobre y aún sacie con un saqueo absolutamente descontrolado de la misma. Las palabras de uno de sus personajes, capitán de los tercios, no pueden resultar más elocuentes:

A sitiar vais el Mástrique
sólo vuestro bien le obliga
para que, por vuestras manos,
cobreis las deudas antiguas.
No le mueve mayor fama
ni mayor gloria le incita
que pagaros lo que os debe...

A partir de tal planteamiento el resto cae por su propio peso.

No creemos andar muy desacertados si nos atrevemos a decir que tanto Lope como Sastre utilizan brechtianamente la historia y sus actantes para lograr dos propósitos de furibunda crítica social y de actualidad permanente, eterna, como es propio de lo clásico cuyas características son la de fundamentarse en un arte humano, universal y verdadero, elevándolo a categoría permanente, válido en todo tiempo y en todo lugar, susceptible de lecturas y relecturas. Esos propósitos son: la desmitificación del Imperio y el inútil heroísmo y hacer una condena de lo militar, es decir, una abierta crítica del militarismo que no es del todo ajena al dramaturgo contemporáneo que la rozaba ya en su primeriza y célebre obra *Escuadra hacia la muerte*. Ello en la estructura más superficial, pero en una obra genial, como sabemos, subyacen siempre, así sea veladamente, otros elementos que la enriquecen y de esta manera, en lo profundo, se puede ver planeando sobre esa superficie una feroz condena antibelicista, anti-imperialista y hasta unas tímidas reflexiones a propósito de la guerra justa o injusta. Por ello, desde el comienzo de la obra, uno de sus principales personajes —«quijotesco» en la acotación del autor, aunque en su actuar se nos muestre más «sanchopancesco» por su obsesiva preocupación por el comer— pronuncia las iniciales palabras, como un exordio, de la primera escena para renegar de la guerra y su inventor, cuando dice:

Algún bellaco indecente
debió ser el inventor
de las furias y el rigor
de la guerra, aunque en su frente
ciñan laureles de honor.

Precisemos, sin embargo, que la condena de la guerra se expresa en otro momento con versos mucho más claros y meridianos como son los que pronuncia el mismo personaje:

¡Viva Cristo, que es un puto
el que se aviene a la guerra
y a sembrar sangre en la tierra
que da en lamentos el fruto!

La guerra aparece incluso como personaje alegórico-simbólico que sostiene una breve dialéctica con el héroe y máximo responsable del asalto, el Duque de Parma, durante una dramática reflexión de éste en uno de los momentos climáticos de la trama, donde se plantea el clásico *Si vis pacem, para bellum*, ‘si quieres la paz, prepara la guerra’ y donde anteriormente la propia Guerra responde también a la pregunta por su inventor y acerca de su carácter justo o injusto:

Si soy injusta
mi fundador fue un ángel de malicia.
Si soy justa, inventóme la justicia,
porque con la razón, la guerra es justa.

De manera que, entonces, en este justo sentido, el belicismo, la guerra, termina convirtiéndose en una especie de delirio para el héroe, que, a pesar de que se nos presenta dando continuamente ejemplo de heroicidad, firmeza y resistencia, es presa de obsesiones y remordimientos febriles.

Pero, como decíamos anteriormente, *Asalto a una ciudad* es, ante todo, una obra desmitificadora

y anti-militarista. En efecto, situada en el ángulo totalmente opuesto al del teatro histórico-poético-modernista de nuestro principio de siglo, aquel teatro absurdamente apoyado en la exaltación «chauvinista» de los hechos vergonzosos o no de nuestra historia, una de cuyas obras, como ya se ha dicho, *En Flandes se ha puesto el sol*, de Eduardo Marquina recuerda Sastre precisamente por ser el anverso o reverso de esta obra de Lope. *Asalto a una ciudad* se instala en una perspectiva desmitificadora de la connotación arquetípica de héroes épicos que se tiene de los Tercios de Flandes y sus nobles y heroicos caudillos, desde el momento en que desde el principio estamos ante soldados «con aspecto mendicante», hambrientos, sin recibir paga, renegadores de una Monarquía absoluta que exige demasiados sacrificios para su servicio, que han de sostener el asalto con sus escasísimos bienes y que no cesan de lanzar diatribas contra ese Rey. Diatribas que llegan, en expresiones bufas o sarcásticas en una escena con la que Sastre culmina la Segunda Parte de la obra, cuyas palabras para la reflexión y la meditación son:

Nuestro tercio te recibe
y tú el oro. Que es de ley
de la ley que sirve al Rey
y que con sangre se escribe.

Sin embargo, desde un tono irónico se nos desvelan en escenas claves la fatuidad, el desmedido orgullo y hasta el soberbio «machismo» hispano, la prepotencia del dominador frente a la humildad del dominado, tal como se desprende del diálogo entre la travestida Marcela y Bisanzón que apuntan:

Dije un hombre: es condición española. ¿No me ves?
En diciendo hombre, ¿se entiende
un español? ¿No son hombres
los que tienen otros nombres?
La duda, señor, ofende
¿Pues qué venimos a ser
los...entes de otras naciones?
¿Qué nombre español nos pones
diferente al de mujer?
Digamos segunda clase
de hombres, ya que la primera
—se mire por donde quiera—
es la de español.

Por otra parte, casi al final de la tragicomedia cuando, cual perros rabiosos, los tercios van a consumir el sitio, la arenga del Duque de Parma resume en esencia la filosofía imperialista y la fanfarronería imperial española. Como en las mismas palabras puestas en boca del héroe está presente el odio y la condena universal del imperialismo español cuando expresa:

Caminamos por un mundo
que rompe hierro y argolla
ni un palmo de tierra apoya
al gran Felipe segundo.

Al mismo tiempo, el anti-militarismo se desprende de la propia anécdota o hecho dramático que sustenta una de las vertientes de la tragicomedia, el asedio a Matrique que se plantea despojado de toda finalidad heroica en tanto que se justifica, verdaderamente, por el temor de un amotinamiento de esos tercios y se recurre a planificar una masacre que va a costar miles de vidas porque a los soldados la sed y el hambre los aflige/ y hace mucho que esperan sus salarios.

Pero por sobre todo ello, lo que nos parece más destacable de *Asalto a una ciudad* es comprobar que estamos ante la clásica *pièce bien faite*, la pieza bien construida, montada a partir de dos acciones dramáticas que se articulan en contrapunto y se desarrollan paralelamente y confluyentemente en su planteamiento, nudo y desenlace que son dobles, porque ambos argumentos tienen puntos de intersección a lo largo de toda la obra.

Efectivamente, por un lado asistimos al desarrollo de una trama general, amplia, trascendente e histórica, de aliento épico: el asedio a Mastrique y que se convierte en una crítica hacia los desmanes de la guerra; por otro lado, entreverado con lo anterior nos ofrecen Lope y Sastre la deliciosa comedia de los enredos de Marcela, trama intra-histórica con personajes más bien anti-heroicos y que se convierte, a su vez, en una deliciosa, equívoca, divertida exaltación del amor. Extraña y sorprendente mezcla híbrida de Tragedia y comedia, de épica heroica y de sainete casi costumbrista convertida en un gran juego escenográfico revistiendo dos grandes dimensiones: Amor y Guerra, particular ensamblaje dramático que hace decir al propio Alfonso Sastre «articulación que es una memorable hazaña que uno desearía haber realizado alguna vez».

La primera línea argumental, el verdadero tema del drama histórico, donde se nos presentan todos los pormenores del asalto, sustentado en personajes nobles que se expresan decorosamente, aunque alguno de ellos no se libre de la caricatura como el cojitranco don Lope o el capitán Castro que arenga «lleno de fuego patriótico» está recorrida por el idealismo que se desprende del heroísmo fatuo de los aristócratas militares con Alejandro Farnesio como caudillo del opresor imperio, pero también por la exaltación y simpatía de Lope y de Sastre por los héroes de la fortaleza que resisten bravamente, como reconoce el propio personaje de Don Lope cuando dice al de Parma:

Esta heroica fortaleza
es digna de su grandeza
¡digna de estatura grande!

Sorprende, pues, la ausencia de maniqueísmo, en tanto que ninguno de los dos bandos se llevan exageradamente la simpatía de sus autores, aunque sea inevitable que se desprenda de la acción objetivamente presentada una sintonización afectiva por los valerosos flamencos, campesinos heroicos que resisten con gran fortaleza y valor el cruento asalto y nos arranque la crítica y el rechazo al «opresor imperio», desde el momento en que oímos pronunciar a un temperado Gobernador de Mastrique preguntas tan certeras como:

¿Tal tendremos que sufrir?
Si nos vienen a invadir
¿defenderse es rebeldía?

Desde el lado de Mastrique tenemos que pensar en un nuevo Fuenteovejuna, uno de los grandes mitos de nuestro teatro clásico español que también Alfonso Sastre glosa y replantea en uno de sus dramas, *Tierra roja*. Sin embargo, el mito dramático de Fuenteovejuna está rozado y tratado aquí en este *Asalto a una ciudad* con una especial vuelta de tuerca: no es un pueblo unido contra la tiranía de un Gobernador, sino la solidaridad de la resistencia, la rebeldía de un pueblo que se alza contra el imperialismo.

Mezclado en este mismo ámbito dramático tenemos con descarnado y sanchopancesco realismo

el contrapunto anti-heroico de la soldadesca que no piensa sino en comer y en holgar, en saquear y cobrar mediante el saco, convertidos en héroes por codicia y por hambre, como los pícaros de nuestra mejor tradición. Este personaje se resume en el particular "gracioso" concebido en Alonso, quien en muy hilarantes parlamentos nos puede expresar el fundamental derecho de expresión, de quejarse, el derecho al pataleo y lo que es más insólito, igualándose con el rey, aunque sea en la realidad de la necesidad de calmar el hambre, de la que nos ofrece toda una filosofía popular acerca del comer que concluye:

Come el orín al acero
el juego come el dinero
la poesía a más de dos
Hasta la sarna ¡por Dios!
come a un estudiante entero

Como ya hemos adelantado, en la segunda línea argumental asistimos a la arquetípica comedia de enredo y el desarrollo de una peripecia amorosa de pasión y celos cuyo agente principal es Marcela, que se hace pasar por hombre para neutralizar los flirteos de su novio con una mujer flamenca, estamos, pues, ante la típica mujer vestida de hombre en busca de venganza o simplemente de amor que se decanta en un especial uso de "travestismo" dramático que tantos equívocos cómicos y ambigüedades interpretativas nos suministra la comedia nacional. No es difícil reconocer esos juegos tan al gusto de Lope en escenas con toques lésbicos como las que nos presenta a una Marcela celosa seduciendo a una holandesita que no hace ascos a todo aquello que lleve pantalones. El entrecruzamiento de amores, las estratagemas femeninas, el triunfo idealista final del amor salpican esta comedia donde podemos ver hasta un brote de ciertos alegatos feministas en el parlamento de la casquivana flamenca Aynora, lamentándose de que "no hay paño más barato, que el cuerpo de la mujer".

Así pues, el ataque feroz contra el mito español de los Tercios de Flandes y el divertimento particularmente cómico con equívocos y ambigüedades de inocente picardía se alterna a lo largo de una trama muy bien urdida insólitamente lopesca y frescachonamente sastriana.

En definitiva un clásico contemporáneo o un contemporáneo clásico, pues en este caso tanto monta que vuelve a ser un ejemplo de cómo escudriñando en las raíces de nuestra dramaturgia con talento, refundiendo, adaptando, montando o releiendo con genio, la reflexión, la enseñanza, el entretenimiento, la magia, la gran escuela que es el teatro eterno cuyas experiencias dramáticas en la historia siguen vivas y en pie.

Este impagable texto de una gran teatralidad rescatado y leído contemporáneamente por Alfonso Sastre conoció un excelente montaje por parte del Grupo Teatro Corsario. Por las excelentes impresiones que sacamos cuando tuvimos ocasión de verlo, el Teatro Corsario, que no es nuevo en estas lides de asaltar dramáticamente a los clásicos, ya que de 1989 data su montaje de *El gran teatro del mundo* de Calderón, resolvió con rigor, espectacularidad y buen hacer este texto lopesco asumido por Alfonso Sastre, incorporando efectos lúdicos y un gran ritmo propio del teatro como espectáculo. El efecto teatral más relevante de su puesta en escena consistió en el uso de marionetas para sustituir en determinadas secuencias a los actores. Con pocos elementos en el escenario, pues se limitaban a un telón que permitía dividir las escenas y una plataforma que tenía varias funciones (castillo, taberna, etc.) la acción se desarrollaba a un ritmo trepidante basado en el planteamiento de secuencias cortas continuadas sin tregua.

La feliz iniciativa del grupo vallisoletano hizo posible que el texto de Lope en refundición libre de Alfonso Sastre, no quedara como el arpa de Bécquer, "en el ángulo oscuro del salón, esperando la mano de nieve que sabe arrancar sus notas".

Con *Asalto a una ciudad*, Alfonso Sastre nos hace con fidelidad dramática actual a Lope y a través de él nos hace reflexionar sobre un tema que, desgraciadamente está muy de actualidad y es de actualidad perpetua en la Historia: la invasión de un país por parte de otro, sabiendo utilizar con maestría unos parámetros que, aunque sean históricamente distintos, podemos reconocerlos en algunos cercanos e inmediatos. Esta es la grandeza del arte teatral y su función reflexiva, denunciadora y catártica.



Asalto a una ciudad

Dir: Fernando Urdiales

La coherencia de un creador estriba en que todas sus dimensiones creativas trasluzcan en cualquier tarea que acometa, y así en este *Asalto a una ciudad*, Alfonso Sastre se nos muestre como un generador lúcido que, a través de un texto simbólico, nos plantea y hace reflexionar sobre cuestiones como el poder militar, la guerra, la opresión... universales temáticos reconocibles en el pasado y en el presente que se hacen mensaje artístico para que no los tengamos que reconocer también en el futuro. ■

Alfonso Sastre o el teatro sobre una visión crítica del drama humano

RAFAEL FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ
Universidad de La Laguna

EN EL PRINCIPIO

Digamos en primer lugar que la visión crítica sobre el drama humano ha sido una constante en el teatro de Alfonso Sastre. Si repasamos esquemáticamente ese proceso de creación nos encontramos con tres momentos en los que el diapasón dramático de Sastre ha vibrado con matices diversos, siempre, desde luego, en un punto distinto de desarrollo de la espiral creativa.

Pero no adelantemos lo que habrá de deducirse de estas palabras. No escamoteemos lo que se tiene que ser dicho y «representado» esta mañana por mí ante ustedes. En el principio era la palabra.

PUNTO Y SEGUIDO

Alfonso Sastre se reunía en 1945 en un café de la calle Alberto Aguilera de Madrid con un grupo de amigos, con quienes fundó «Arte Nuevo». Ante el reto de un teatro de vanguardia, de ensayo y de combate ¿qué traíamos nosotros? —se pregunta y contesta nuestro autor—: «Traíamos fuego, pasión, inocencia, audacia, amor al teatro. Esto era mucho en 1945».

Estos recuerdos los hilvanaba A.S. en 1957 —después de dos años de escrito su *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*—, no lo olvidemos, y desde esos doce años transcurridos rememora sus comienzos con estas palabras: «Yo recuerdo con mucho afecto aquellos días fecundos en que el teatro era para nosotros experimento formal, hallazgo esencial, emoción metafísica, revelación, instrumento de choque estético, representación de lo ejemplar, privilegiado modo de comunicación».

Surge el Teatro de Agitación Social como un acto suyo de responsabilidad al percatarse de que «el público del teatro es siempre una cierta representación de la sociedad y de que el teatro tiene, en ese sentido, una gran capacidad de lucha.» Y concluye: «Desde entonces estoy haciendo un teatro cuyo tema fundamental es la Revolución. Me refiero a la revolución social de nuestro tiempo; tema que recojo en mi teatro según distintos planteos y en diferentes grados de aproximación al fondo moral y metafísico del tema, es decir, del problema».

Siguiendo esta reflexión de Alfonso Sastre, en su drama trágico *Guillermo Tell*, este protagonista y su hijo, Walty, se dirigen, ven y piensan tanto en el público que asiste a la función —vamos a llamarlo público real— como en el que asiste pasivo y cobarde, en silencio y con miedo al espectáculo, al teatro, que en la Plaza de Altford está jaleando al tirano Gessler. Los dos públicos, uno solo, en fin, como quería también Pirandello y Unamuno, observan cómo Guillermo Tell matará, por un error, a su hijo que sostiene la famosa manzana en su cabeza. Como vemos en este Cuadro Sexto, de los siete de la obra, Sastre aleja al héroe suizo del de la leyenda, del protagonista de Schiller —ya veremos por qué—. Digamos por ahora que la consiguiente rabia y desesperación de G.T. lo impulsan a matar al gobernador con una segunda y certera flecha, señal ésta para que se inicie la revuelta en todos los cantones, para que

ese público-pueblo (al que deseaba llegar Unamuno a través de un proceso de educación, de un proyecto pedagógico) pasase a la acción revolucionaria, al acto valeroso, al grito de basta ya. Pero fijémonos también en toda la carga nueva que Sastre desea introducir en su drama. Ha estallado una revolución; de acuerdo. Ahora bien, es una revolución social que la propicia un hecho, la muerte de Walmy, del hijo, al que el G.T. sastriano quiere por encima del deseo de luchar contra la injusticia y la crueldad del gobernador, antes que paliar la tragedia que vive el pueblo, por delante de la felicidad cantonal. Esa muerte lo destruye, lo llena de dolor y de culpabilidad. Sí, el pueblo puede celebrar el triunfo de la revolución, puede festejar la recuperación de su libertad y la finalización de la tiranía, pero yo —se dirá G.T. en el Cuadro Séptimo y último— «Estoy acabado», «Yo mismo lo maté. Es horrible». La tristeza y el dolor se reflejan en su rostro, por lo que su mujer Hedwig sentenciará «Tienes los ojos tristes». A lo que G.T. contestará «Ya para siempre». Queda, al final, un acto individual, solitario, de un G.T. romántico —como señaló en su momento Domingo Pérez Minik («Se trata de Alfonso Sastre, dramaturgo melancólico de la revolución»¹, en Alfonso Sastre, *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid, Taurus, 1964) o anarquista como se ha ido afirmando por una parte de la crítica desde que Eduardo Haro Tecglen lo escribiera en *Primer Acto* (núm. 6 [enero-febrero 1958], págs. 16-19).

También se ha dicho —como Julio C. Acerete, *Primer Acto* (núm. 73 [1965] con motivo del estreno de la obra por el grupo «Gogo» de Barcelona)— que Alfonso Sastre quería «demostrar con esta obra que la revolución nunca la hacen los héroes, sino la necesidad y el determinismo histórico, que son los elementos que obligan a los héroes a actuar como hombres comunes».

Por eso Domingo Pérez Minik vería en G.T. «el acto puro, gratuito, desinteresado» pero enseguida añade el crítico tinerfeño «No sabemos tampoco si es el exponente del acto contaminado, comprometido, necesario». Pero, en definitiva, opina Pérez Minik que ese acto —dar muerte al general Gessler y, por error, a su hijo— «lo tiene que realizar él, porque los demás [implicados en la conjura] se pasan la vida hablando, ensayando, discutiendo» [D.P.M., *idem.*]

Como dice el propio A.S. «La Revolución es el tema explícito de cuatro de mis dramas: *Prólogo patético*, *El pan de todos*, *Tierra roja* y *Guillermo Tello tiene los ojos tristes*». Y añade para aclarar las bases de esa movilización y transformación sociales: «Concibo en ellos, y desde ellos, la Revolución como una realidad trágica, como un gran sacrificio, como un hecho muchas veces cruento».

Algunos críticos han señalado, como Joan Estruch o Andrés Amorós, que *Guillermo Tell* es una obra que se encuentra ubicada en una etapa previa a la de madurez de A.S., inserta en lo que Estruch denomina y rotula «De transición entre las inquietudes existenciales y la toma de conciencia revolucionaria» (J. Estruch [ed.], Alfonso Sastre, *Escuadra hacia la muerte*, Madrid, EMESA, 1981, pág. 5), período que va de 1950 a 1958. Aunque este tipo de periodizaciones tiene un carácter general, y así es como se enuncia, con el fin de que entren en el marbete definitorio una serie de obras correspondientes a un segmento de la cronología teatral de A. Sastre, he de advertir que *Guillermo Tell* se encuentra en los límites de esa posición revolucionaria genérica y el marxismo revolucionario que se le adscribe después de 1958. Y me atengo a lo que dice nuestro autor en el artículo de *Primer Acto* en 1957 [«El teatro de Alfonso Sastre visto por Alfonso Sastre», núm. 5 (noviembre-diciembre)] sobre la revolución.

No obstante, la crítica acepta esta segmentación de su obra y nosotros, por qué no, podemos aceptarla al menos metodológicamente:

1. **1946-49:** Arte Nuevo. Cuatro obras de un acto: *Cargamento de sueños*, *Uranio 235*, *Ha soñado la muerte*, *Comedia sonámbula*. Son dramas de frustración en que los personajes son inferiores a sus circunstancias y se encuentran sofocados por ellas. Carecen de perspectiva social. Tienen formas experimentales. Usa Sastre narrativa escénica, sueños, retrospectivas temporales (*flashbacks*) y distorsiones del tiempo y el espacio.

2. **1950-1961:** Época de denuncia y cambio social. *Escuadra hacia la muerte* (1952), *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (Buenos Aires, 1960 [primera edición], Madrid: Escelicer, 1962, 1963, 1966, 1967; traducción al

portugués en 1965; traducción al italiano en 1967; traducción al inglés en 1970; traducción al rumano en 1972; edición estadounidense en 1973). Hay cierto aspecto nihilista en sus obras de esta segunda época, pero generalmente se refleja cierto humanismo socialista. Son dramas de posibilidad en que los seres humanos pueden actuar y pueden modificar en alguna medida sus circunstancias. Los personajes sufren siempre por sus actos y los actos nunca son libres de ambigüedad moral. Presenta mundos de fuerzas concretamente humanas y, por lo tanto, enfrentables. Implica esto una perspectiva social que faltaba en los dramas de frustración. El objetivo de este realismo profundizado era de captar las tendencias individuales y las sociales del individuo contemporáneo y de dramatizar los conflictos que con frecuencia surgen entre estas dos vertientes de la experiencia humana. Estas obras se sitúan en lugares y momentos más reconocibles y más definibles que los dramas de frustración. Tienen estructuras no convencionales y suelen estar montadas sobre los principios aristotélicos de la unidad y la emoción trágica.

3. 1962-: Deja atrás el realismo aristotélico para asumir un modo irónico y distanciador. Escribe cinco obras: *La sangre y la ceniza*, *La taberna fantástica*, *El banquete*, *Crónicas romanas*, *El camarada oscuro*. Estas son obras narrativas, de estructura episódica, de confusión de realidad y ficción, de humor negro. Es teatro post-brechtiano de alta violencia psíquica y de fuerte capacidad irónica que a veces asume un modo esperpéntico. Es un teatro cuyo impacto revolucionario se busca por medio de la desmitificación, la desarticulación irónica de las preocupaciones que puede tener el espectador. Tiene Sastre una postura revolucionaria y desafiante.

Sin embargo, si estamos totalmente de acuerdo en que *Guillermo Tell* se sitúa en una etapa previa a la de madurez –¿madurez es el término adecuado?, sospecho que no en el caso de Sastre– por cuanto plantea problemas del proceso revolucionario desde *el punto de vista existencialista* de uno de los planteos –por decirlo con su léxico– y desde la perspectiva *metafísica*:

En cuanto al primero, lo vemos en el Cuadro Quinto, cuando en su casa Tell dice a su mujer que deben estar satisfechos de su hijo, aunque sea enfermizo, pues «Hay hijos que miran a sus padres con odio, porque los han traído a la vida. Hay muchachos que dicen: ¡Yo no quería! O que gritan: “¿Quién me ha pedido permiso para nacer?” [etc.]» [Pág. 69 de la edición citada]. Otra muestra puede leerse en el Cuadro Sexto –en donde hace crisis la eclosión revolucionaria– al tener que disparar la flecha a la manzana sobre la cabeza de su hijo, Tell habla de soledad de ambos ante la situación límite que separa débilmente la vida de la muerte. Por lo tanto, no hay esperanzas, dirá el padre a Walty (pá. 85, edic. cit.). A continuación, Tell le ruega a su hijo que lo perdone por haberlo traído al mundo.

La segunda perspectiva se encuentra trasminando todos esos discursos sobre el alcance del *sacrificio individual* –y familiar, habría que añadir– en beneficio de una colectividad pasiva, silenciosa, cobarde. Por eso dice Domingo Pérez Minik que el héroe lleva a cabo el proyecto vital desde la soledad, sin otra esperanza de solidaridad revolucionaria que la surgida de su propia voluntad generosa o gratuita, pues nunca se sabe, al fin, delimitar los porqués del arrojo personal, más allá de la propia voluntad que se forja en la lucha contra la tiranía.

Alfonso Sastre, dos años después de escrita la obra, confesaba en «El teatro de Alfonso Sastre visto por Alfonso Sastre» [citado] «Concibo [en los cuatro dramas ya citados] la Revolución como una realidad trágica, como un gran sacrificio». El *fatum* trágico. Ese *fatum* trágico queda claramente expuesto cuando al final del Cuadro Quinto se anuncia lo que ocurrirá fatalmente en el siguiente cuadro. Ni el propio Tell, el héroe, entiende por qué invita a su hijo a que lo acompañe a donde se van a precipitar los acontecimientos que acarrearán su muerte. Ante la pregunta de Walty «¿Adónde vamos?», el padre no sabe qué responder, no tiene respuesta, pues la invitación en realidad no la ha hecho Tell, sino el destino. Es decir, parece que a padre e hijo los conduce el signo de la historia. El sino que los personajes no pueden controlar es el signo también de la tragedia que ya apremia ineludible y, así, acelera dialécticamente los acontecimientos.

De ahí que explique sobre las obras cuyo tema es la revolución «Queda claro en estos dramas que si toda Revolución es un hecho trágico, todo orden social injusto es una tragedia sorda inaceptable» [*ibidem*]. Pero ¿cuál es la finalidad de ese proceso trágico? Nuestro autor contesta de forma inmediata: «Trato de poner al espectador ante el dilema de elegir entre las dos tragedias. Parece evidente, en efecto, que la tragedia sorda del orden social injusto sólo

puede ser destruida por la tragedia revolucionaria». Si hubiera esperanza –lo que no es posible para Tell ni para su hijo–, ésta se encontraría, en tal caso, si hemos de aceptar el criterio de A. Sastre en 1957 –el que nos interesa destacar aquí, cuya obra y reflexión se sitúan en la segunda mitad de la década de 1950 [Aunque en puridad sería el que va de 1945 a 1950, de ahí a 1960 y de esta fecha a 1965]–, «en el desenlace feliz de esta tragedia que es, o debe ser, aguda y abierta, frente a la otra, sorda, crónica, cerrada»

Parece que no hay que arrostrar la tragedia sórdida de la sociedad injusta aunque –por errores de los otros o del destino– haya que destruirla desde la soledad. Lo ha dicho muy claro Domingo Pérez Minik, Guillermo Tell, frente al poder represivo e injusto del general Gessler, «Está animado de un sentimiento poderoso de libertad, justicia y dignidad humanas. No es un revolucionario de un partido, de una organización, de una asamblea» [cit.]. En efecto, se ha dicho y escrito sobre ese proceso de independencia de A. Sastre en 1955 frente a los problemas de militancia en el PCE por rechazo a lo que ocurría en la Unión Soviética. Joan Estruch lo recuerda:

En *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* el héroe actúa en solitario, distanciándose de los grupos políticos clandestinos, que pierden el tiempo en discusiones inoperantes. Todo ello expresa las dudas de Sastre en ese período, su oscilación entre sus convicciones marxistas y sus simpatías por el PCE y sus recelos ante el excesivo burocratismo del partido y las deficiencias de la sociedad soviética. (Ed. cit, pág.6)

A propósito de esta independencia de Sastre, debemos establecer dos posiciones que, aun siendo de distinta naturaleza, convergen en el carácter coherente de nuestro autor. Coherencia de la que no ha hecho gala, pero que está presente en su obra, a pesar de las contradicciones que él mismo ha expuesto en sus escritos teóricos. Una tiene que ver con la convicción de que el teatro realista que él ayudó a crear en una época de dictadura férrea –estamos hablando de las décadas de 1940 y 1950– debía tomar la forma del drama, del drama trágico en cuyo seno se desplaza una doble naturaleza trágica, como acabamos de ver. Se exigía –y exigía– que ese teatro se viera con la crudeza, belleza e inmediatez que requería la sociedad –el público– al que iba dirigido. Por lo tanto, combatió cualquier otra expresión teatral, que pactase o se plegase por imposible a las formas del teatro oficial, porque eso sería entrar en el «posibilismo» o en un cierto nihilismo cultural. Y, ya en 1960, apareció su «Teatro imposible y pacto social» en *Primer Acto* [núm. 14 (págs. 1-2)], en el que polemiza con Buero Vallejo como representante de esa posición negadora y con Alfonso Paso al frente de la postura «pactista» [Se preguntaba Alfonso Sastre si acaso no fue en su momento *Historia de una escalera* expresión del teatro imposible, y a pesar de las condiciones de represión y censura del franquismo la obra tuvo su público. En números siguientes, se abre una polémica entre Buero y Sastre que les recomiendo por lo sabrosa, ilustrativa del estado del teatro de la época y por el buen talante, como se dice ahora, de ambos contendientes. Y en esa línea –dice para sí– también fue en su momento teatro imposible los de Ibsen, O'Neill, Brecht, Becket, Miller, Sartre, Camus, etc.].

La segunda perspectiva hay que situarla en el nivel de la construcción de la armadura ideológica de sus dramas o –por decirlo con las propias palabras de A. Sastre en *Anatomía del realismo* [Barcelona, Seix Barral, 1965]– en la factura de la obra literaria. En ella se producen dos fases: *trasposición* y *desarrollo*. En la obra a la que nos venimos refiriendo, Sastre parte de la dictadura del general Franco y la traspone a la tiranía del general Gessler en la suiza de comienzos del siglo XIV. El desarrollo de la obra, con sus anacronismos, referencias a la realidad, permite que el espectador tome partido, opte, en el caso de su *Guillermo Tell*, por una de las tragedias. La secuencia de ese desarrollo son siete cuadros, estructura que –como veremos más adelante– tiene su origen en *Prólogo patético* (1950) pero que acentuará su fragmentación u organización episódica a partir de 1965 con *La sangre y la ceniza*.

¿Qué nos depara ese desarrollo estructurado episódicamente? Desde el Cuadro Primero, el espectador se percata de que la sociedad está encerrada, como el símbolo de la cárcel de grandes dimensiones que se está construyendo en Altdorf. Así en la dictadura del general Franco su sistema autárquico, cerrado al exterior. Por eso la adhesión a lo extranjero se concebía como una traición. El régimen policíaco no permite pensar demasiado como en la dictadura española. En *Guillermo Tell* un ciego de Schwyz canta romances contra el gobernador, es un suicida o un loco –dicen los que lo escuchan–. Representa la figura del ciego con su lazarillo, un niño –quizá su nieto, como se afirma en ese primer cuadro–. Esa literatura de cordel es un homenaje a la literatura popular. Muestra Alfonso Sastre su proclividad

por el verso en los dos romances: el primero, de 80 versos, habla del requisamiento injusto de los bueyes de un labrador y la posterior tortura con ceguera del padre del labriego. En el Cuadro Tercero nos enteramos por Tell que el hijo del anciano a quien cegaron es Melchtal, uno de los conjurados o miembro del Comité Revolucionario, prototipo del intelectual que desea ir a la acción frente a Fürst, el suegro de Guillermo Tell, modelo del intelectual que cree – como le dirá en el Cuadro Segundo al Mendigo Sentado–: «Lo mío...es pensar por vosotros, compañero. Lo vuestro actuar por mí».

Como elementos coadyuvantes aparecen todos los que colaboran para que la tragedia soterrada se mantenga: soldados, guardias, policías militares (entre los represores activos), capataz de la obra de la cárcel, tabernero (entre los pasivos), población en general (pasivos silenciosos, identificados también con el público que asiste a la representación, como representante de la población sometida al terror) a los que se tacha de cobardes. En el otro lado se encuentran los miserables de Víctor Hugo (mendigos, viejas, ancianos y campesinos represaliados, huelguistas encarcelados, etc.). Junto a estos últimos seres anónimos o casi anónimos, paradigma de las masas revolucionarias, pero sin cumplir cabalmente la función de enzimas de la revolución –al menos con esos ojos críticos nos los muestra el autor– se nos presenta a los conjurados, a los miembros del Comité Revolucionario para llevar a cabo la segunda tragedia, la abierta y aguda –que señala Alfonso Sastre–, los trece representantes de los tres cantones (Uri, Schwyz y Unterwalden) y, por último, Guillermo Tell, del que se nos presentan dos caras: la del líder que necesita del apoyo colectivo y la del padre de familia que tiene que sacrificarse y sacrificarla –otra tercera tragedia de la que no habla Alfonso Sastre en 1957 pero, que como veremos, tendrá en cuenta en una versión para niños de la misma obra en 1980–: la muerte de su hijo Walty y el dolor de su mujer Hedwig, quien, al cabo, tendrá que consolar como a un niño a Tell. ¿Por qué? Aquí viene el sentido del título de la obra, como veíamos al comienzo. Contestemos por parte:

El Cuadro Séptimo se desarrolla en la casa familiar de Guillermo Tell. Allí llegan los representantes del Comité para ofrecerle el gobierno por haber liberado a los cantones de la tiranía. El rehúsa porque se pregunta dónde estaban todos cuando él y su hijo los necesitaban. Acepta la felicidad común que ha traído la liberación, pero él no puede celebrar nada: su mirada sólo ve un páramo de culpabilidad por la muerte de su hijo. Él hubiera querido otro final –feliz y candoroso: el de la leyenda–, con lo que su hijo se hubiera salvado y matado al gobernador, así la tragedia de la revolución no le hubiera exigido el mayor de los sacrificios, expiación que ya había soportado con la cárcel y la tortura. La tragedia de Guillermo Tell será que verá el mundo con la tristeza de un derrotado, aspirando al consuelo y al perdón de su mujer, empequeñeciéndose como un niño ante el pavor de la vida y el favor del sueño.

Al proceso de intensificación trágica le corresponde todo un ejercicio de teatralización de algunas situaciones dramáticas, que logra con el uso de la ironía, del chiste, de la sátira o la parodia. Por ejemplo, los guardias que guardan el sombrero del gobernador colgado de una pica para que quienes pasen por delante se inclinen con una reverencia son rufianescos. Los dos secretarios del gobernador parodian lo que decía en los medios de comunicación la propaganda del régimen franquista. Veamos estos dos ejemplos:

SECRETARIO SEGUNDO. (*Lee la ficha de Guillermo Tell.*) «Delincuente profesional; terrorista; ha cumplido varias condenas por delitos comunes; contactos con el extranjero; al servicio de las potencias; agente perturbador; agitador al servicio de manejos inconfesables».

Y el SECRETARIO PRIMERO canta las alabanzas del régimen: «¡No hay ningún motivo para estar triste! ¡Ninguno! ¡Miramos con optimismo el porvenir! ¡Todo va bien! ¡Muy bien! ¡Se construyen carreteras! ¡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!»

Otro elemento es el recurso del teatro dentro del teatro que se representa en la plaza de Altdorf: ante el inminente disparo a la manzana, el gobernador convierte el acto en un espectáculo, como una humorada negra (lo que intensifica la tragedia a la que el público de la plaza y el del teatro van a asistir):

Señores, siéntense por ahí. Vamos a asistir a una conmovedora escena. Cojan sitio. Pónganse cómodos. Teatro gratis para todos. «La tragedia de Guillermo Tell». Pasen, pasem señores (*La gente se acomoda en semicírculo alrededor de Tell y Walty. Una pausa. Expectación.*) Vamos a empezar. (*Tell y su hijo no se mueven.*) ¡Adelante! ¡Arriba el telón! ¡Enciendan las candilejas! ¡Acción!

A esta teatralización que Gessler inicia burlescamente, Alfonso Sastre le da una vuelta de tuerca porque desde ese momento –como ya hemos apuntado– para Guillermo Tell y para su hijo el público contemporáneo que asiste a la función en el patio de butacas y el público medieval de la plaza de Altdorf es el mismo. Así, rompiendo la cuarta pared, se dirigirán a todos por igual (la revolución es para todos, los unifican ambas tiranías, la de Gessler y la de Franco).

Cuando ambos se percatan de que nadie los ayudará, el joven Walty afirma y reafirma que están solos. Es una soledad –como también ya se dijo– trágica-existencialista.

PUNTO FINAL

Si al igual que hemos elegido un segmento de su obra, la segunda etapa, y dentro de ella una obra representativa, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, hubiéramos optado por cualquier pieza más reciente, junto con las diferencias notables entre períodos y obras nos habríamos percatado de cómo la intensa producción teatral y reflexiva de Alfonso Sastre es el testimonio de que nos encontramos ante un corpus literario difícil de encontrar en la historia de la literatura y del teatro españoles. ■

Pensamiento e Investigación



ESO ES...ESO...TERISMO



Muñeca de Hans Bellmer

ESO ES...ESO...TERISMO

Etienne Decroux, mi maestro, decía: «Para hacer teatro... no piensen en el teatro, busquen fuera de él; encontrarán a Maestros insospechables». Este consejo me confirmaba que vivir esta paradoja me habría ayudado a encontrar el teatro, fuera de él, más cerca de la vida; otro regalo que el consejo llevaba consigo



era aclararme sobre mi real y primigenia vocación teatral: menos para pisar planchas que para descubrirme, el teatro era mi laboratorio de vida.

Armado de “intuiciones”, siendo ya mayor, sigo en mi búsqueda. La intuición, que es una de las herramientas que un “teatrero” posee naturalmente y que debería desarrollar, es algo que científicamente no tiene el valor que merece, injustamente, porque en teatro, a menudo, se establecen conexiones con “zonas internas” para poder llevarlas a la conciencia. Y es aquí que la intuición es de enorme ayuda.

Es en el fondo algo esotérico. ¡No tengan miedo de esta palabra!

Esotérico no evoca solo al dominio de lo irracional; evoca lo oculto, lo reservado, lo de difícil acceso para la mente. Evoca el resto que nace de la imposibilidad de establecer relaciones de causa y efecto, aquellas relaciones que tanto nos aclaran en la vida, vida que un tanto somnolientos, conducimos con mecanicidad, maquinando momentos y momentos en los que el tiempo escurridizo huye desapercibido por la conciencia.

En el teatro, nos enfrentamos tarde o temprano a paradojas contradictorias. Cuando intentamos establecer reglas, comportamientos mentales para conseguir el máximo resultado sea como actores, como directores o enseñantes, viajamos entre el teatro y la vida y un vaivén a veces patético, porque la perseguida verdad es inalcanzable. ¿Cómo podría serla? Si el teatro es tan parecido a la vida, sería absurdo vivirlo protegido por certidumbres inmutables.

Este punto de partida, la paradoja de buscar verdades

sabiendo que no se encontrarán, es fundamental, sobre todo si, para inquirir en el alma, exploramos nuestras sensaciones y ponemos en discusión nuestra misma esencia de seres humanos, nuestras proyecciones y, en definitiva, hurgamos en territorios que puedan estimularnos consiguiendo un desarrollo de nuestra armonía consciente. Y si el esoterismo es cosa de magos, interpretar un personaje en teatro, ¿no es revelar un alma, hacerla existir? Si en el esoterismo, el alquímico seguidor, reconoce en la consciencia un número indefinido de “yoes” que nos definen en nuestras complejidades, ¿el juego de las máscaras del actor no es también consciente de las infinitas facetas en la que se define un personaje? En el esotérico, se persigue la muerte del yo encadenado por el ego, se busca la fragmentación del yo, persiguiendo en lugar de una unidad existencial, una esencial, finalidad de todo el Trabajo.

En el escenario, el actor interpreta un personaje, que es una construcción ideal, artificial, una construcción que busca la esencia que sintetiza el imaginario colectivo del público en un personaje que toma en préstamo el cuerpo del actor.

Puede ser útil recordar que la palabra “personalidad” tiene su etimología en la palabra “máscara”, y el teatro de la antigüedad definía el personaje a partir de una máscara. En psicología la personalidad es un constructo, es decir, una entidad hipotética de difícil definición dentro de una teoría científica, algo que se sabe que existe, pero cuya definición es difícil o controvertida... La personalidad es esotérica y esotéricos son todos los constructos como la inteligencia o la creatividad, por ejemplo.

La búsqueda de la transparencia de esos constructos esotéricos pasa por un proceso básico de reducción del poder identificativo que la sociedad nos impone, por el progresivo desenlace con lo cotidiano, con los mecanismos que te duermen y no te permiten ser consciente.

Estar en el mundo sin pertenecer al mundo es, quizás, el lema principal de la búsqueda esotérica. No significa solo anestesiar la realidad para no sufrirla, significa, comprender de una manera, diría, romántica, que la relación que estimula el desarrollo es el enfrentamiento entre el universo interior y la locura organizativa de la realidad que da sus reglas, que el mundo de fuera es ficción y que en esta embustera realidad hay que operar e interpretar construyendo la propia personalidad, la propia máscara.

Es el mismo mecanismo que el actor pone en marcha al construir un personaje en la ficción de la pieza.

Espero que este artículo sea el primero de una larga serie. Me gustaría tener una cita periódica con los lectores, de manera que pueda hablarles de mis amigos, muertos y vivos, en esta búsqueda. Me gustaría presentarles los esotéricos: Gurdjeff, Besant, Crowley, Idemon, Steiner... y todos los simpáticos “charlatanes” que como Peter Brook, Michael Chejov, Jacques Copeau, Yoshi Oida... para hacer teatro, han buscado fuera de él. ■



Hold On Tightly, Let Go Lightly

«Agárrate firmemente, déjalo ir ligeramente», nos dice Peter Brook que le susurra su vocecita interior mientras afirma que «uno debe entregarse completamente a su propio punto de vista y defenderlo hasta la muerte». Peter Brook, el recientemente galardonado con el premio Princesa de Asturias de las Artes 2019, no podía utilizar una declaración más eficaz para expresar su entrega de toda una vida al arte y al mismo tiempo su dimensión trascendente sobre la vida y su sentido último.

No todos saben que Peter Brook ha sido iniciado por Jeanne de Salzmán, discípula directa de Georges Gurdjieff, al Cuarto Camino, doctrina metafísica y filosófica que se basa principalmente sobre la creencia de que es necesaria una atención consciente de sí mismo y del entorno para “despertar” de la mecanicidad de la vida que nos arrastra continuamente hacia impulsos incontrolados.

El premio y su motivación, en palabras de Miguel Zugaza, director del museo de Bellas Artes de Bilbao, que ha dado a conocer el fallo en Oviedo, es por ser «uno de los grandes renovadores de las artes escénicas, con montajes de alto compromiso estético y social». Esto no nos sorprende a los que hemos hecho de las artes escénicas nuestro pan cotidiano, pasional y alimenticio... bueno, mejor decir, nuestras migas alimenticias; no nos sorprende porque hemos crecido con su influencia pedagógica.

Su libro *El espacio vacío*, publicado a finales de los años sesenta en un clima general de renovación social y cultural, es un texto culto sobre el teatro moderno, imprescindible para cuestionarse el sentido de nuestro quehacer como intérpretes, creadores y pedagogos.

Peter Brook, nacido en Londres en 1925, fue director entre 1947 y 1950 de la Royal Opera House y desde los años sesenta dirigió una gran cantidad de producciones para la Royal Shakespeare Company. En 1970 se traslada a París donde crea el Centro de Investigación y Creación en el Bouffes du Nord, un viejo teatro destruido por un incendio. La aventura implicó una reforma funcional sin modificar los signos del accidente, creando un espacio teatral sugestivo e intenso.

Durante más de cuarenta años su Centro ha creado espectáculos basados en lo esencial: gestos, decorados, diálogos, todo en la simplicidad con el fin de recuperar los orígenes primitivos del teatro.

Una característica típica de su teatro es la utilización de actores multiétnicos, aportando técnicas de interpretación de diferentes culturas y escuelas teatrales.

Importante es también su producción audiovisual. En *Encuentro con hombres notables* del 1979 traza la peregrinación del joven Gurdjieff en la búsqueda de su ser, por los Monasterios y los Ashrams de Oriente Medio. El guión escrito en colaboración con su maestra Jeanne de Salzmán, rinde justicia a la enseñanza esotérica que, como ya hemos dicho, tanta influencia tiene en su vida donde el arte y el desarrollo emocional y armónico, se funden en una misión integral para el hombre.

Su *Mahabharata* de 1989, una maratón de nueve horas, proyectado en los estudios de cine Samuel Bronston en Madrid, tuvo un notable éxito por los profesionales del mundo teatral. Adolfo Marsillach declaró a la salida: «Estoy entusiasmado, maravillado. Es el espectáculo más impresionante que he visto en mi vida, lleno de talento e imaginación... lo malo es que se queda uno hundido, porque es inevitable preguntarse: ¿después de esto qué hago yo?»

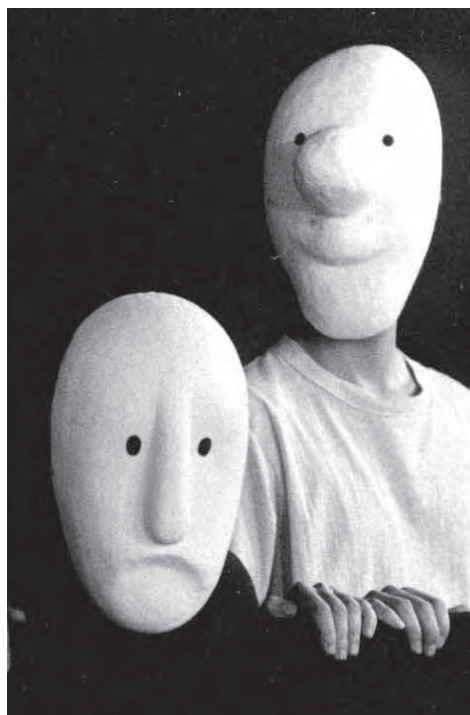
Enzo Scala

EL PERSONAJE

Son muchas las técnicas, métodos o estrategias que se han ido desarrollando, fundamentalmente a lo largo del siglo XX, para ayudar al actor a interpretar, encarnar, abordar, defender... o jugar un personaje. Se ha convertido en una de las preocupaciones centrales del trabajo del actor, desde mi punto de vista excesivas y hasta obsesivas, y ha puesto sobre los hombros del intérprete más peso del que éste, a mi parecer, debe cargar.

“Si quieres interpretar un personaje, sobre todo, no interpretes un personaje”. Esta frase tan taxativa, y hasta cierto punto exagerada, me sirve en mis clases como herramienta para explicar mi visión del tema que aquí planteo.

Entrar a escena con un objetivo claro de lo que se quiere conseguir del antagonista, entendiendo bien la situación,



con una actitud clara de escucha y complicidad con los compañeros de escena, creo que son herramientas más que suficientes para transmitirle al espectador lo que pretendemos contar. Si a esto le añadimos una energía física, un buen nivel de concentración y una forma de hablar propia del personaje, y el de vestuario hace

medianamente bien su trabajo, creo que tenemos más que construido el personaje.

Este planteamiento debe siempre tener un sustento de verdad para que no sea una mera construcción externa, pero una verdad intrínseca de la situación, una verdad nacida de la complicidad y el placer de jugar con mis compañeros, una verdad escénica.

La búsqueda de la emoción es uno de los mitos con los que llegan muchos de los alumnos a primer curso. ¿Debe el actor buscar los resortes que le permitan sentir lo que en teoría debería sentir el personaje y de esa manera conseguir la misma emoción en el espectador? Con esta premisa me encuentro en muchas ocasiones y me parece que, como poco, es altamente presuntuosa.

¡Cuánto cuesta definir los sentimientos! Ríos de tinta han intentado describir lo que es el amor, el odio, el rencor o la felicidad. ¿Es un actor capaz de sentir algo con precisión, a la vez que dice un texto, se pone en luz y disimula que al pantalón se le ha roto un botón y se le está cayendo? Se me antoja una herramienta un tanto vaga y confusa. Pensar que la búsqueda de una emoción hará que sea eso lo que llegue al patio de butacas me resulta pretencioso. Creo que el personaje debe aparecer entre el proscenio y la fila cero y no antes.

En mis clases persigo un actor que, con una formación gestual suficiente para que no se le note que la tiene, sea un transmisor de las emociones que la situación, y su conexión con los otros personajes, requieran para contar la historia, y que consiga hacer llegar al espectador los objetivos planteados entre el autor y el director.

Sugiero a los alumnos que no intenten explorar estados de ánimo sino objetivos a resolver en cada escena. En mi caso les propongo la técnica de la observación de la naturaleza como punto de partida y forma de interiorización; el ritmo del fuego, del yogurt o el de una gallina pueden ser un punto de apoyo suficiente para encarnar un personaje. Los aspectos más filosóficos y psicológicos suelen estar en el texto, el subtexto y en la puesta en escena. El actor debe jugar solamente su parte.

Creo que la aparición del cine y con ello la predominancia del realismo, han desvirtuado el trabajo de la interpretación. Pero esto último es materia para otro artículo.

Carlos Belda



Joel Hernández

La Escuela de Actores de Canarias ha sido la cuna de muchos profesionales de las artes escénicas de la actualidad, tanto en el ámbito regional como nacional o internacional. EGRESADOS es la sección de nuestra revista que pretende visibilizar la trayectoria de esos antiguos alumnos, permitiéndonos conocer sus trabajos tanto teóricos como prácticos. El caso de JOEL HERNÁNDEZ MARTÍN es, en ese sentido, paradigmático. Alumno de la promoción 2014-2019 que, a pesar de su breve trayectoria profesional, trabaja actualmente con algunas de las compañías estables de Tenerife: Burka Teatro, Platónica Teatro, etc., o bajo la dirección de cineastas como Iván López, o Jennyfer Castañeda. En esta ocasión, por su valor teórico, nos honra poder publicar aquí su Trabajo de Fin de Estudios, que lleva por título *Dios ha muerto*. El nacimiento de la nueva tragedia en *Maeterlink*, *Beckett* y *Fosse*, dirigido por la profesora Isabel Delgado, y donde Hernández indaga en el concepto de tragedia desde la visión dramática del teatro contemporáneo.

«Dios ha muerto».

El nacimiento de la nueva tragedia en Maeterlinck, Beckett y Fosse.

Trabajo de Fin de Estudios de Joel Hernández Martín.
Especialidad de Interpretación.
Tutora: Isabel
Delgado. Santa Cruz
de Tenerife, 2018

A Esther Terrón.
Por cada sonrisa.
por cada idea.

Resumen. ¿Es posible considerar una pieza dramática como *trágica* en un mundo sin Dios? Tras las aportaciones filosóficas de Nietzsche, el teatro toma un rumbo novedoso. Autores como Maeterlinck o Beckett ofrecen las claves para lo que podría ser considerada *la nueva tragedia*. Este nuevo enfoque se basa en unos pilares diferentes a los de Esquilo, Sófocles o Eurípides; pero mantiene respecto a ellos la esencia trágica del ser humano. Con la obra de Jon Fosse, se acercarán dichas tentativas a la actualidad y se esclarecerán los fundamentos principales de la tragedia contemporánea.

Abstract. Is it possible to consider a play as a tragedy in a world with no God? After Nietzsche's philosophical works, the theater takes a different course. For instance, dramatists such as Maeterlinck or Beckett provide the keys to what could be considered "the new tragedy". This new approach on the tragic theater is based on different pillars than the plays written by Aeschylus, Sophocles or Euripides; but it keeps the tragic essence that they all have. Through Jon Fosse's works, these dramatic temptations will be taken to contemporaneity and the foundations of contemporary tragedy will be clarified.

Palabras clave: tragedia, Dios, Nietzsche, Maeterlinck, Beckett, Fosse, contemporáneo.

Key words: tragedy, God, Nietzsche, Maeterlinck, Beckett, Fosse, contemporary.



Índice

Introducción	130
Capítulo 1. El teatro trágico en un mundo sin Dios. Marco filosófico	131
1.1 «Dios ha muerto»	
1.2 Arte y lenguaje <i>post mortem</i>	
1.3 El sentido de la tragedia	
Capítulo 2. Las raíces de una nueva tragedia: <i>Los ciegos</i> (1890).	135
2.1 El cadáver de Dios.	
2.2 Orfandad y proximidad	
2.3 Silencio, estatismo y espera	
Capítulo 3. El desarrollo de un nuevo modelo: <i>Esperando a Godot</i> (1953)	140
3.1 « <i>Rien à faire</i> ». La conciencia existencialista	
3.2 Parálisis verbal, temporal y actancial	
3.3 Dios y muerte	
Capítulo 4. Consagración de un nuevo modelo trágico: <i>Yo soy el viento</i> (2007)	145
4.1 La contemporaneidad oscura	
4.2 «Las palabras pesan»	
4.3 El suicidio del <i>hombre loco</i> .	
Capítulo 5. Propuesta de un modelo de análisis para las tragedias contemporáneas	150
Conclusiones	152
Bibliografía	153

Introducción.

El presente estudio se articulará en torno a la búsqueda de una escritura trágica contemporánea. Muchos son los filósofos y teóricos que han sentenciado la desaparición de la tragedia después de las aportaciones helénicas. Este proyecto, no obstante, se propone discutir dichas teorías, planteando que la dramaturgia trágica no desaparece, sino que cambia de paradigma a finales del siglo XIX y que se prolonga hasta nuestros días. En este sentido, la investigación se centrará en explorar la evolución de la que puede ser considerada la *nueva tragedia*. El proceso planteado resulta de gran interés, ya que, de esta manera, se colabora en el ennoblecimiento crítico de este género en los estudios dramáticos y se acerca a la práctica escénica el teatro trágico, que comúnmente se suele relacionar con algo antiguo, alejado y ajeno.

Para llevar a cabo este trabajo, se partirá de la muerte de Dios planteada por Nietzsche a finales del siglo XIX como detonante esencial de una nueva tragedia completamente distinta en su forma a la formulada anteriormente, pero equiparable en su núcleo más puro a las grandes composiciones de Eurípides o Sófocles. En un mundo sin Dios, nace en el hombre un sentimiento existencialista de orfandad y surge el concepto del nihilismo. Algunos dramaturgos fueron capaces de trasladar esta filosofía incipiente a su obra dramática. Surgió así un teatro con personajes perdidos, desorientados y que apenas balbucean sobre sus conflictos internos en un ejemplo paradigmático de drama estático que encuentra sus raíces en obras como *Los ciegos*, de Maeterlinck (1890), su desarrollo en *Esperando a Godot*, de Beckett (1952) y su consagración en piezas como *Yo soy el viento*, de Fosse (2007).

Siguiendo esta línea, se pretende demostrar el renacer progresivo de la tragedia en estos tres autores después de haber aceptado la muerte de Dios. La metodología empleada consistirá en plantear los factores que vinculan la filosofía de Nietzsche con la concepción de una nueva tragedia, así como comentar las influencias esenciales de otros autores como Wittgenstein, Pavis o Pinkler. A continuación, se realizará un estudio crítico de los textos teatrales expuestos anteriormente. El análisis se enfocará en el estatismo y el nihilismo de sus propuestas escénicas como resultado de un profundo existencialismo que impera en la sociedad contemporánea. Se relacionará la escritura de estos dramaturgos con el espíritu trágico debido a que concebiremos a sus personajes como los emisores de un lamento perpetuo, de un grito desesperado de seres que no entienden el mundo en el que viven y que no se encuentran a sí mismos entre los pliegues oscuros de la existencia.

El proyecto tratará de encontrar las claves básicas de la escritura trágica contemporánea en la disección de estos autores y sus influencias. Muchos son los dramaturgos cuyas obras podrían ser consideradas como tentativas trágicas desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Sin embargo, este trabajo se ha centrado en autores separados aproximadamente por un intervalo temporal de medio siglo con el fin de abarcar un marco cronológico amplio que permita obtener resultados relevantes. Una vez analizados los textos seleccionados, se propondrá un modelo de análisis para la nueva tragedia basado en las conclusiones del estudio.

Este proyecto puede aportar a los estudios teatrales una perspectiva novedosa sobre lo trágico y una nueva guía para abarcar los textos trágicos contemporáneos. Asimismo, se expondrá un punto de vista original sobre autores que hasta ahora se han considerado innovadores y visionarios, pero a los que no se les ha reconocido su labor como continuadores de la incesante tradición trágica en la práctica dramática universal.

Capítulo 1. El teatro trágico en un mundo sin Dios. Marco filosófico

1.1 «Dios ha muerto»

«Lo más sagrado y poderoso que hasta ahora poseía el mundo sangra bajo nuestros cuchillos»

F. Nietzsche. *Así habló Zaratustra*.

La muerte de Dios supuso una desestabilización moral y filosófica sin precedentes en la sociedad de finales del siglo XIX y principios del XX. Aún hoy, los escritos sobre este tema resultan transgresores y sorprendentes, pues las ideas sobre las que se sustentaba el mundo –tal y como se había concebido desde la Alta Edad Media– fueron derruidas de un mazazo. El artífice de este golpe a la concepción medievo-cristiana del cosmos fue Friedrich Nietzsche, quien decidió acabar con los valores propuestos por el cristianismo al considerarlos nocivos para el desarrollo íntegro de la moral humana. Nietzsche describió en el párrafo 125 de *La gaya ciencia* el desequilibrio de la humanidad ante la muerte de Dios mediante un breve relato: a plena luz del día, un hombre loco que es invidente enciende farolas mientras grita desesperadamente: «¡Busco a Dios! [...] ¿Dónde está Dios?» (Nietzsche, 2001: 254). Este estado de inquietud en el hombre que descubre la ausencia de Dios es descrito magistralmente por la teórica Paulina Rivero Weber:

El hombre loco está desquiciado por la muerte de Dios, al grado de que lo busca incluso cuando sabe que está muerto. La oscuridad en que ha quedado sumergido es tal, que ni la luz del día lo ilumina y por eso tiene que encender farolas a plena luz para buscar a Dios. Al hombre loco, según él mismo lo expone, lo ha enloquecido el hecho de ser un asesino de Dios; porque no se trata de que Dios haya muerto, sino de que nosotros lo hemos asesinado. En nuestra ansia por saber, en nuestra sed de verdad, hemos encontrado que la verdad es que ese Dios ya no puede tener el lugar de un valor absoluto ni ser una explicación para todas nuestras dudas, como era antaño. (2004: 9)

En este párrafo se encuentran muchas de las claves esenciales para comprender el cambio de paradigma que experimentó el pensamiento occidental decimonónico. El hombre de fin de siglo no enloquece por el descubrimiento de la muerte de Dios, sino por la revelación de que ha sido él mismo el autor de su asesinato. El avance científico y el triunfo del racionalismo y el empirismo hicieron desangrar a la idea de Dios como explicación del mundo. Evidentemente, comprender esto supuso destruir toda la base sobre la que las altas esferas se habían esforzado en construir el pensamiento colectivo. No es de extrañar, por lo tanto, que el prototipo de hombre de esta época sea un *hombre loco*, como expone Nietzsche en sus escritos. La humanidad queda desamparada, ciega, desequilibrada y en una desesperada búsqueda de algo que sabe que no existe.

Según Rivero Weber, la idea de Dios, de alguna manera, funcionaba como una fórmula matemática para la mente humana. Era un valor total y absoluto con el que el hombre medía todo lo que sucedía a su alrededor. Es lícito afirmar que dicha idea formaba parte de un esquema mental newtoniano en el que todo quedaba ordenado bajo el influjo de un orden moral divino y en el que a cada causa le correspondía un efecto de acuerdo a la ley cristiana. Con la muerte de esta fórmula, el hombre carece de parámetros claros con los que actuar o con los que enfrentarse al mundo y queda a la deriva, náufrago entre los vaivenes de su propia existencia. Muchos autores relacionan este estado de vacío con el concepto del nihilismo. En el caso de Rivero Weber, afirma que «esto [...] revela el nihilismo inherente a la muerte de Dios: sin un absoluto que nos guíe, parece que nos quedamos en la noche más oscura, con las manos vacías, sin valores sobre los cuales sustentar y comprender nuestra existencia» (2004: 11).

Una vez declarada la muerte del sistema de pensamiento que proponía la filosofía cristiana, el hombre adquiere la conciencia de que sus propias creaciones no están influenciadas por la eternidad divina. Por lo tanto, se establece la idea de que todo lo humano está destinado a perecer. Así, el mundo pasa a estar en manos de leyes

hechas por hombres y mujeres que son, como ellos mismos, perecederas. Todo está sujeto a cambios y el concepto de la eternidad se desvanece. Esto desvela una realidad inestable, en la que no hay nada fijo y en la que el nuevo hombre avanza a tientas, ya que el mundo puede transmutarse de un momento a otro. El universo que descubre el hombre de finales del XIX es incómodo e inseguro, pero en él existe la posibilidad de crear unos valores propios, pues, con su muerte, Dios otorga a la humanidad el poder de legislar sobre el mundo. Nietzsche propone entonces que la humanidad deje atrás la moral impuesta desde hace siglos y que comience a construir una red de valores nuevos y mejorados, que busquen por encima de todo la felicidad y el bienestar y que se alejen de los fundamentos de sufrimiento y culpabilidad sobre los que se construye el pensamiento cristiano.

En síntesis, el filósofo alemán propone que el ser humano busque y construya valores que aspiren hacia la vitalidad en un nuevo mundo en el que él mismo es quien tiene el máximo poder moral. De este modo lo expresa en *La gaya ciencia*: «cuántas cosas, una vez socavada esa fe, tendrán que desmoronarse por estar fundamentadas sobre ella [...], por ejemplo, toda nuestra moral europea. [...] Los filósofos [...] al enterarnos de que ha muerto el viejo Dios, nos sentimos como iluminados por una aurora nueva; con el corazón henchido de gratitud, maravilla, presentimiento y expectación – por fin el horizonte nos parece otra vez libre» (Nietzsche, 2001: 254). En otras palabras, «asistimos al inicio de una nueva era; somos nosotros los primeros en tener conciencia de ser creadores de nuestro bien y de nuestro mal, por lo cual no tenemos por qué seguir los valores impuestos por milenios; podemos cambiarlos y mejorarlos» (Rivero, 2004: 14).

Todo este cambio ideológico influyó, como se ha expuesto anteriormente, en la conducta del hombre de principios del XX y en su relación con el mundo. La filosofía relaciona el comportamiento humano de este tiempo con el de un hombre loco, desorientado, fragmentado y vacío. Esta concepción de la humanidad se vio reflejada rápidamente en la escritura dramática. Los nuevos personajes también se vieron afectados por el nihilismo de la orfandad de Dios. Siguiendo a Hernández Garrido (2009), estos se caracterizan por una rebelión individualista. De esta manera, se reivindican los conflictos personales en los que el personaje queda definido mediante su lucha incesante contra algo que lo oprime (una categoría social, un modelo de pensamiento, un mundo en crisis, etc.). Asimismo, los personajes a partir de este tiempo se tornan contradictorios, inverosímiles, se niegan a sí mismos y están llenos de paradojas. En conclusión, en un mundo fragmentado y sumergido en una crisis de ideales, los individuos dramáticos son el reflejo mismo de la inestabilidad.

1.2 Arte y lenguaje *post mortem*

Las manifestaciones artísticas son siempre el reflejo de la ebullición de una relación de ideas que surgen en un momento histórico concreto. En este sentido, la gran mayoría del arte griego de la Edad Antigua es una refracción de la producción mítica que recogen Homero y Hesíodo en sus escritos. Todo lo que reproducen los griegos en su escultura, en su arquitectura y en su teatro se encuentra en estrecha relación con las historias de *La Iliada*, *La Odisea* o *La Teogonía*. De la misma manera, los escritores trágicos romanos como Séneca y los arquitectos y artistas de todo el imperio también bebían de un politeísta manantial mítico. En la Edad Media, por otro lado, el arte se vinculó totalmente a la mitología cristiana, sus historias y sus personajes. Desde las construcciones urbanas hasta las producciones dramáticas como los misterios y los autos sacramentales, todo se encontraba impregnado por los dogmas de fe del cristianismo. Continuando con esta relación, el presente estudio pretende ejemplificar cómo una parte del arte dramático del siglo XX se hizo eco de la muerte de Dios promulgada por Nietzsche y cómo la filosofía de este autor fue indispensable para entender el cambio que experimentaron las producciones dramáticas a partir de finales del siglo XIX y hasta nuestros días. Siguiendo a Leandro Pinkler, quien

sostiene que «gran parte de la literatura del siglo XX está transida de este sentimiento —el nihilismo— anticipado por Nietzsche» (2005: 74), es lícito afirmar que, para dramaturgos como Maeterlinck o Beckett, el pensamiento de este filósofo supuso una influencia similar a la que recibió Sófocles de la mitología griega del ciclo tebano.

En definitiva, los escritos nietzscheanos abonan el terreno para la irrupción de una literatura dramática filosófica que devuelve a los escenarios el sentido trágico de la existencia humana, el espíritu griego más puro o, en otras palabras, el espíritu de Dionisio. No hay que olvidar que el autor alemán publicó un extenso ensayo ocupándose del declive de la tragedia ática titulado *El nacimiento de la tragedia* (2000) en el que alaba la esencia del dios Dionisio por encima del sentimiento relacionado a lo apolíneo (el canon, el orden, la perfección...). El filósofo planteó esta cuestión, por lo tanto, desde sus primeras publicaciones. Es curioso cómo analizó las causas de la muerte de la tragedia sin conocer que sus pensamientos posteriores serían el trampolín definitivo para un nuevo sentido trágico en la literatura contemporánea. En palabras de Pinkler:

Resulta ineludible una mención del así llamado retorno de Dioniso, (o de lo trágico, o de lo sagrado griego) en la actualidad. Hay que recordar que la presencia de Dioniso en Nietzsche es continuación de las concepciones del Romanticismo alemán, en particular del poeta Hölderlin y su anuncio del dios venidero. [...] Todas estas sugestivas expresiones rociadas con el embriagador vino dionisiaco de las citas nietzscheanas han configurado la base de una literatura filosófica posmoderna de “regreso de lo trágico o de lo divino griego” [...] que de manera autorreferencial anuncia un albor de una sacralidad tan polimorfa como vacua. (2005: 75-76)

El lenguaje también se hizo eco de esta renovación filosófica. Autores como Wittgenstein o Trancón, cuyos escritos serán analizados posteriormente en este estudio, afirmaron la llegada de una *crisis del lenguaje* paralela a la crisis existencial que inició Nietzsche. Este fenómeno afectó directamente al diálogo teatral. El lenguaje comenzó a deconstruirse y se llegó a la conclusión de que las palabras eran incapaces de abarcar las grandes ideas humanas, de manera que había que experimentar con ellas para conseguir el máximo nivel expresivo. La renovación lingüística que comenzaron estos autores a principios del siglo XX se ha prolongado hasta la actualidad y ha evolucionado progresivamente hasta eliminar el plano textual de su situación de privilegio frente al resto de lenguajes escénicos. En muchas de las propuestas dramáticas actuales, el diálogo se encuentra despersonalizado y fragmentado y dicha evolución se advierte claramente en los textos que serán objeto de análisis en este trabajo

1.3 El sentido de la tragedia

«Todo lo trágico se basa en el contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece, lo trágico se esfuma». Goethe. Carta al Canciller Von Müller en 1824.

Al igual que gran parte del pensamiento de Nietzsche tiene raíz en las inquietudes románticas, el debate filosófico sobre el sentido de la tragedia comenzó a gestarse entre los autores alemanes del siglo XVII. Johann Wolfgang von Goethe fue uno de los pensadores que más escribió acerca de este debate. En la cita que encabeza este apartado, el poeta alemán aporta dos cuestiones fundamentales para la comprensión de la tragedia: el contraste y la ausencia de salida. El contraste podría ser entendido como la confrontación entre dos fuerzas antagónicas del drama. Esta definición coincide con la que aporta Pavis (1984, s.v. *conflicto*). Por lo tanto, una de las condiciones fundamentales para la existencia de la tragedia es la aparición de un conflicto. La ausencia de salida, por otro lado, se entiende como la incapacidad de resolución de dicho conflicto. Esta falta de soluciones en la tragedia clásica comúnmente desemboca en la muerte del héroe o de alguno de los personajes de la pieza. La muerte como única resolución continuó siendo el desenlace más recurrido en el drama romántico. En los textos más contemporáneos, no obstante, la muerte no tiene necesariamente por qué ser física. Puede existir un estado de finitud equivalente que refuerce del mismo modo lo irresoluble del conflicto. Lucía de la Maza comenta:

Tanto *Esperando a Godot* como *Final de Partida* terminan en tablas, en un punto cero, en el mismo lugar donde comienzan. Ningún gesto realizado por los personajes es capaz de sacarlos de su inmovilidad y, al igual que Edipo, que se saca los ojos, lo que hagan no solucionará el conflicto en el que se ven sumergidos. [...] Si bien la muerte no es física, el destierro, la prisión del propio desgano, o la imposibilidad de salir de un lugar, equivaldría a la muerte de Antígona o Yocasta. (Maza, 2008: 13-14)

Otros teóricos como Spregelburd (2006) o Barker (2006) añaden la catástrofe como otro de los elementos fundamentales para aceptar que una pieza sea trágica. Se puede definir catástrofe como un hecho desdichado producido por la mano humana o por la naturaleza que altera el orden normal de las cosas. En el teatro clásico, las catástrofes se generaban siguiendo un esquema de causa-efecto newtoniano, es decir, a cada efecto le precedía una causa concreta. En este sentido, el público comprende a la perfección las acciones de los héroes que le llevan hasta la catástrofe. Un ejemplo paradigmático de este esquema es *Edipo Rey*, pieza en la que el espectador va conociendo paulatinamente los hechos que posteriormente –y tras una magistral anagnórisis– llevarán al héroe a su final trágico. En el teatro contemporáneo, por el contrario, el orden newtoniano se rompe, acercando el teatro a la teoría del todo o teoría del caos. Según esta teoría, todo se rige por un orden más complejo, cercano al azar o al desorden. En este modelo de pensamiento, se advierten los efectos de las acciones, pero no las causas. El espectador presencia un mundo catastrófico, en declive y caótico; sin embargo, no tiene la información necesaria para construir en su mente un esquema simple que le haga comprender qué ha llevado a los personajes hasta ese punto. Esto produce entre el público un sentimiento de incomodidad o una reacción activa de inquietud, sentimientos que persigue el teatro más actual. Según Mamet, «La influencia de la cultura judeocristiana en el mundo occidental ha hecho reinar la concepción lineal del tiempo (inicio, nudo, desenlace), lo cual condiciona nuestra construcción mental de hechos, haciendo imposible concebir la aleatoriedad» (2001: 104).

Con la muerte de Dios se pretende poner fin también a un modo lineal de comprender el mundo. Por lo tanto, se busca en el teatro una catástrofe no solo temática sino también formal. Esto implica que el caos o la teoría de la totalidad irrumpa en las propuestas dramáticas más contemporáneas, en las que cada vez es más difícil encontrar un inicio, un nudo o un desenlace claramente diferenciados. De hecho, hay autores como Rafael Spregelburd (2006), anteriormente mencionado, que sueñan con la composición de una pieza teatral que sea únicamente nudo. En este sentido, la irrupción de la catástrofe en todos los aspectos del arte dramático tiene como consecuencia la prevalencia de una dramaturgia discursiva sobre una dramaturgia *fabular*. Para comprender esta doble vertiente de la escritura dramática es necesario diferenciar la historia del discurso. La historia o fábula, por un lado, es la cadena de acciones y de hechos que se suceden en la pieza y que la hacen avanzar. En las piezas clásicas, la fábula es uno de los elementos compositivos más importantes. El discurso, por otro lado, es el punto de vista del autor sobre los hechos de la pieza. En las propuestas contemporáneas, el discurso ideológico ha ido ganando terreno a la fábula, de manera que en muchas piezas la historia está apenas esbozada y es un simple soporte para el discurso filosófico del dramaturgo.

Pavis (2006) va más allá de la catástrofe y añade el concepto de calamidad, que no es otra cosa que una catástrofe prolongada en el tiempo. Mientras que el primer concepto es un hecho desdichado concreto, la calamidad se entiende como una catástrofe permanente en la que se ha perdido toda esperanza de salvación. Muchas piezas escritas en los últimos cincuenta años se encuentran ambientadas en una situación de calamidad absoluta y sus personajes son seres anegados por la ausencia de esperanza en sus vidas. Viven, pues, en un estado total de nihilismo. *Ribera despojada* (1987), de Müller, sería un claro ejemplo de esa situación de calamidad de la que habla Pavis, ya que describe un paisaje absolutamente derruido, adverso y del que emana un aire colosal de desdicha y destrucción. La calamidad del universo dramático de esta pieza se basa en una ambientación delimitada por elementos escatológicos, naturaleza muerta o restos de basura, como se advierte en el siguiente fragmento:

Lago cerca de Straussberg, Ribera despojada, huella de argonautas
de frentes achatadas.
Restos de cañas. Ramas
muertas.
ESTE ARBOL NO CRECERÁ POR ENCIMA DE MÍ.
Peces muertos.
Brillan en el fango cajas de galletas, montones de
mierda, CONDONES.
Las compresas rotas. La sangre de las mujeres
de la Cólquide. PERO TEN CUIDADO, ¿SÍ?
SÍ SÍ SÍ SÍ. (Müller, 1987: 54) .

Teóricos más conservadores como Steiner (2012) niegan toda posibilidad de que exista una tragedia más allá de la clásica al considerar que el hombre moderno se encuentra demasiado alejado del griego. Muerto el espíritu griego y su visión del mundo, Steiner no concibe nada de lo escrito posteriormente como trágico, sino como dramático. Este posicionamiento considera la tragedia, pues, como algo meramente formal, estanco e inamovible. El presente estudio, sin embargo, pretende demostrar que el espíritu trágico va más allá de una estructura dramática concreta. El renacer de la tragedia contemporánea no pasa por la recuperación de la forma de escritura clásica. De hecho, utiliza una escritura totalmente innovadora cercana a la catástrofe y al caos. El renacer trágico actual se articula en torno a ciertos rasgos comunes de escritores desde Esquilo hasta Maeterlinck, Sarah Kane, Müller, Beckett o Jon Fosse. Dichos rasgos serían, entre otros, el enfrentamiento del hombre ante un gran conflicto, la imposibilidad de resolverlo y la aparición de la catástrofe y la calamidad. Es evidente que, a lo largo de la historia, los momentos en los que surgen tentativas trágicas son aquellos en los que se suceden cambios sociales drásticos y bruscos. El siglo XX y las primeras décadas del XXI son, sin lugar a dudas, un ejemplo ideal de un período histórico convulso y cambiante y, por lo tanto, resultan el terreno ideal para el nacimiento de una nueva forma de tragedia.

Capítulo 2. Las raíces de una nueva tragedia: *Los ciegos* (1890)

Los ciegos es una pieza del dramaturgo belga Maurice Maeterlinck que fue escrita en 1890 y representada por primera vez en el *Théâtre d'Art* de París en diciembre de 1891 con puesta en escena de Paul Fort y Lugné-Poe. Se encuentra incluida en la categoría de teatro de la muerte, drama estático o tragedia cotidiana; ámbitos profundamente explorados por su autor en la primera época de su producción dramática. *Los ciegos* es, probablemente, una de las primeras obras teatrales en las que se advierte con gran claridad la influencia de la filosofía de Nietzsche y la voluntad de buscar la esencia trágica en un mundo regido por unos nuevos paradigmas.

Maeterlinck se ocupó de la cuestión trágica en el ensayo *El tesoro de los humildes* (1935), en el que recogió todas sus impresiones sobre el teatro de su época. En el capítulo «Lo trágico cotidiano», analizó las características que, según su parecer, deben compartir las nuevas tragedias. Toda su teoría se articula en torno a la idea de que la tragedia cotidiana es más profunda, real y acorde al ser humano que la tragedia de las grandes hazañas. Considera que la vida de la mayoría de hombres y mujeres se encuentra alejada de la sangre, los asesinatos y las barbaridades y defiende el simple hecho de vivir como esencia puramente trágica. En otras palabras, el autor opina que la vida cotidiana es una tragedia y que los hombres y mujeres son sus héroes y heroínas. Estas ideas beben directamente del existencialismo iniciado por Schopenhauer y del que son continuadores muchos pensadores de finales del XIX y principios del XX, como Nietzsche o Heidegger. En definitiva, Maeterlinck propone alejar el concepto trágico de las grandes hazañas bélicas y acercarlo a la vida del día a día de las personas de a pie, cuyas lágrimas «se han tornado silenciosas, invisibles y casi espirituales» (Maeterlinck, 1935: 67).

Además, el autor reivindica el estatismo de su teatro como herencia del espíritu trágico griego, ya que muchas de las obras escritas por Esquilo eran *tragedias inmóviles* en las que toda la acción se situaba en una misma localización y poco ocurría, pues todo era narrado. En este sentido, en su teatro prevalece la acción psicológica sobre la acción material. Asimismo, señala la calamidad como la marca que identifica el teatro nuevo y añade que la tragedia de su tiempo «no se detiene ya en los efectos de la desgracia, sino en la desgracia misma. [...] Ha dado un paso del lado del misterio para mirar de frente los terrores de la vida» (Maeterlinck, 1935: 74).

Szondi analiza la producción juvenil de Maeterlinck y concluye que el autor aporta a las artes escénicas una traducción dramática del existencialismo filosófico finisecular. Con respecto a este aspecto añade:

Si la tragedia griega había mostrado al protagonista en trágica pugna con el destino [...] aquí se tratará exclusivamente de captar el momento en el que el hombre se ve sorprendido en su indefensión por el destino. [...] Desde su perspectiva [la de Maeterlinck], el destino del hombre viene representado lisa y llanamente por la propia muerte. [...] El hombre permanece pasivamente estancado en su situación hasta que advierte la presencia de la muerte. (Szondi, 1994: 60)

En síntesis, en la obra de Maeterlinck se advierte una tentativa incipiente de retratar la individualidad del *hombre loco* del nuevo mundo y reivindicar su carácter trágico. Por otro lado, en su estilo estático se entrevé el detonante de una superposición de la dramaturgia discursiva sobre la fabular. Además, los conceptos de catástrofe y calamidad causados por la muerte de Dios inundan todas sus primeras producciones dramáticas, como se aprecia con especial nitidez en *Los ciegos*.

2.1 El cadáver de Dios

Los ciegos comienza con una imagen tan simbolista como impactante: doce ciegos esperan en el bosque la llegada de su guía, un viejo sacerdote, que se encuentra muerto en el centro de la escena sin que nadie lo haya percibido. Esto guarda muchísimos vínculos con la muerte de Dios promulgada por Nietzsche, ya que se representa a la humanidad invidente ante la muerte de su guía espiritual, que yace sin vida entre la multitud. Maeterlinck retrata, por lo tanto, a hombres y mujeres velando el cadáver de Dios sin que ellos mismos sepan que están siendo partícipes de un duelo trascendental. Todo lo que rodea la escena tiene un carácter fúnebre, como queda claro en este fragmento de la acotación que introduce la obra:

Grandes árboles funerarios, tejos, sauces llorones y cipreses, los cubren con sus fieles sombras. No muy lejos del sacerdote, florece en la noche un grupo de largos y enfermizos asfódelos¹. Está extraordinariamente oscuro, a pesar del claro de luna que se esfuerza, aquí y allá, por romper por un momento las tinieblas del follaje (Maeterlinck, 2009: 109).

Toda esta lúgubre ambientación refuerza la imagen de un duelo paradójico, en el que los dolientes desconocen que están siendo testigos de la muerte de la idea de la providencia. Además, en esta misma acotación, el cadáver simbólico de Dios queda magistralmente descrito. Maeterlinck hace uso de un lenguaje poético y muy cuidado con el fin de ofrecer un retrato certero del cuerpo sin vida del sacerdote:

En el medio, en el fondo de la noche, está sentado un viejo sacerdote envuelto en un amplio abrigo negro. El busto y la cabeza, ligeramente inclinados y mortalmente inmóviles, están apoyados en el tronco de un enorme roble cavernoso. En su rostro, de una extrema lividez como la cera, se entreabren los labios amoratados. Los ojos mudos y fijos ya no miran hacia el lado visible de la eternidad y parecen ensangrentados por las lágrimas y por un sinfín de pesares inmemoriales. Los cabellos blancos, dignos, caen en mechones lacios y escasos sobre su cara. [...] Las manos flacas están juntas sobre los muslos, muy rígidas. (Maeterlinck, 2009: 109).

¹ 'Flores funerarias utilizadas en la Antigua Grecia'.

Es digno de mención que en ningún momento el dramaturgo sentencia las palabras «el sacerdote está muerto». Siguiendo la estética simbolista del teatro de su tiempo, Maeterlinck se limita a evocar una imagen lírica y minuciosa de su cadáver para dictaminar la muerte del guía espiritual.

El impacto de esta escena fúnebre nada más empezar la obra adelanta su carácter rupturista. Desde el comienzo, todos los elementos escénicos exhalan el frío aliento de la muerte: un antiguo bosque septentrional, robles cavernosos, extrema oscuridad, árboles muertos, mantos negros, cipreses, asfódelos y un pálido y escalofriante cadáver. No obstante, la carga simbólica de la primera escena va más allá, ya que los doce ciegos presentes en el duelo de Dios se encuentran sentados a ambos lados del cadáver sedente del sacerdote. Con seis ciegos a cada lado, la imagen guarda estrechas relaciones con la iconografía de la Última Cena. Una Última Cena, sin embargo, con un aire altamente siniestro y mortífero.

En el ambiente desestructurado y caótico en el que se encuentran los ciegos ante la ausencia de su guía, muchos comentan que ya no lo escuchaban y que no le hacían caso. Además, de muchas de las intervenciones de los ciegos una vez que descubren la muerte de su guía, se puede extraer que ellos mismos son los responsables de que el sacerdote estuviera cada vez más débil y de que haya fallecido. Esto encaja con la idea de que es la propia humanidad la que mata a Dios en su impulso conocedor, racional y científico. La ciega más vieja dice: «le habéis hecho sufrir demasiado; le habéis hecho morir [...]. Yo le oía suspirar. Perdió el valor» (Maeterlinck, 2009: 130).

Asimismo, los personajes describen al guía como un ser viejo e incapaz. Esta descripción se relaciona con la situación social de finales del siglo XIX, en la que la sociedad se encuentra ante un nivel de avance filosófico y científico tal que le permite prescindir de la ayuda de Dios. En el nuevo mundo, la idea de un ser superior se torna inútil. El primer ciego de nacimiento comenta que el guía «está envejeciendo demasiado. Parece que ni él mismo ve ya [...] No quiere reconocerlo, por miedo a que otro venga a ocupar su lugar entre nosotros [...] Nos haría falta otro guía; él ya no nos escucha y somos demasiados». En esa misma conversación, la joven ciega dice que el sacerdote le comentó que «el reino de los viejos iba a terminar» (Maeterlinck, 2009: 112 y 113, respectivamente). Por lo tanto, en la obra todo anunciaba la caída de un orden moral y su sustitución, en este caso, por el caos y el desconcierto. Hacia el final de la pieza, la aparición del perro es el detonante de la alteración del grupo, ya que hay quienes quieren seguirle como nuevo guía y hay quienes dicen que ya no necesitan que nadie los guíe. Ana González Salvador comenta en una nota al pie de su edición que «la muerte del sacerdote, y su sustitución por un perro como guía, puede evocar aquí la gran ausencia provocada por la llamada muerte de Dios y la nueva, pero limitada libertad del hombre para elegir su camino: dueño de su destino, camina sin embargo a ciegas» (Maeterlinck, 2009: 127).

Siguiendo este punto de análisis, Maeterlinck expresa abiertamente la inutilidad de la religión como único faro para la humanidad en los nuevos tiempos. Los personajes comentan a lo largo de la pieza que ya no es el momento de rezar, que en el futuro ya no saldrán con el sacerdote y que no necesitan a otro guía. Emana de sus palabras, por lo tanto, la voluntad de retomar las riendas de sus vidas sin necesidad de juicios morales superiores. El grupo de invidentes representa la sociedad que describe Nietzsche en *La gaya ciencia* y *Así habló Zaratustra*, escritos apenas ocho y cinco años antes, respectivamente. En consecuencia, *Los ciegos* es probablemente una de las primeras piezas teatrales abonada por la filosofía nietzscheana. La muerte de Dios, la transmutación de valores y la búsqueda de libertad e independencia del ser humano son temas que comparten ambos autores y que relacionan la dramaturgia simbolista de Maeterlinck con el pensamiento rompedor de Nietzsche.

2.2 Orfandad y proximidad

El estado en el que se muestra al hombre tras la muerte de Dios en *Los ciegos* es en el de orfandad. Los hombres y mujeres han sido abandonados por su guía, su figura parental, y ello los convierte en huérfanos en un mundo sin esperanzas. Esta situación es profundamente trágica, pues los coloca en un punto sin salida alguna. Los invidentes no poseen los medios para salir de ese estado, ya que han estado acostumbrados durante toda su vida a vivir con el sacerdote y a que él les indique el camino. Ahora están solos, pero se tienen los unos a los otros. Comparten una soledad trágica de la que no saben escapar. A pesar de ser doce, la ceguera los aísla e imposibilita una comunicación total entre el grupo:

TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.- ¡No podemos tocarnos!

PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.- Y sin embargo, no estamos muy lejos el uno del otro. (MAETERLINCK, 2009: 111)

EL CIEGO MÁS VIEJO.- Nunca nos hemos visto los unos a los otros. Nos interrogamos y nos respondemos vivimos juntos, siempre estamos juntos, ¡pero no sabemos lo que somos!... Por más que nos toquemos con las dos manos; los ojos saben más que las manos. (Maeterlinck, 2009: 121)

Este aislamiento que enfatiza el carácter trágico de la pieza se ve reforzado por el símbolo de la isla. Ana González Salvador en su edición de *Los ciegos* (2009) relaciona la ambientación de la obra en una pequeña isla con la idea de soledad y con el matiz claustrofóbico del encierro que recorre toda la primera producción del escritor belga. Todo este discurso de la *soledad compartida* y el aislamiento está muy presente en la escritura teatral contemporánea y se encuentra en estrecha relación con los estudios filosóficos del mundo actual y de cómo el hombre se relaciona con este. Su semilla original se encuentra probablemente en obras como esta en las que el ser humano se ve perdido en un mundo extraño y es incapaz de relacionarse enteramente con él mismo y con otros individuos.

Maeterlinck ofrece una alternativa a este sentimiento de orfandad: el refugio en lo humano tras la muerte de Dios. Al igual que Nietzsche, el dramaturgo belga considera que el hombre debe acogerse en la condición humana, construir sus valores y crear un nuevo mundo a su propia medida. Esto entra en estrecha relación con la filosofía de la proximidad de Esquirol (2015), quien defiende el retorno al hogar y la protección en la compañía humana y lo cotidiano para refugiarse del acecho perpetuo del nihilismo. La búsqueda de acogida y de amparo en la proximidad se advierte claramente en la obra de Maeterlinck. Por ejemplo, cuando los ciegos son conscientes de su orfandad, el tercer ciego de nacimiento dice: «aquí, estoy aquí. ¿Estamos todos reunidos? Venid más cerca de mí. ¿Dónde están vuestras manos?» (Maeterlinck, 2009: 131). En definitiva, entre la caótica desorientación ante la muerte del sacerdote, la única esperanza de los ciegos es el refugio en ellos mismos. No obstante, en el desenlace de la pieza esta pequeña solución se mostrará inservible, ya que el nivel de desconcierto y desconocimiento entre los personajes es tal que son incapaces de protegerse de las inclemencias del mundo. No hay salida ni solución posible para alguien que es incapaz de ver su propia realidad.

Cabe destacar, del mismo modo, la manera de abordar los personajes por parte del autor. Se encuentran desprovistos de nombres propios y, por lo tanto, deshumanizados. Tampoco trasciende de dónde son, ni de dónde vienen. Se limitan a ser figuras que deambulan perdidas por la escena, mostrando así su relación con el *hombre loco* del que escribe Nietzsche. Los personajes de esta pieza están únicamente caracterizados por su ceguera. Maeterlinck aprovecha al máximo las connotaciones poéticas que conlleva presentar personajes perdidos e invidentes en la escena. Personajes que, a su vez, son un reflejo de una sociedad incapaz de vivir sin un guía. El autor hace uso de recursos literarios para tratar la ceguera como «yo oía que me miraba», «siento la claridad de la luna sobre mis manos» o «la oigo vivir» (Maeterlinck, 2009: 113, 115 y 128, respectivamente). El único personaje que ve en la pieza es el niño que tiene en brazos una de las ciegas. De esta manera, Maeterlinck añade un faro de esperanza en las nuevas generaciones, que serán las únicas que podrán ver realmente el mundo para ser dueños

de su propio destino. El llanto desesperado del niño en el final de la pieza contribuye al incremento de la tensión trágica y los personajes lo utilizarán como los ojos de todo grupo para saber lo que está ocurriendo, aunque el infante es incapaz, evidentemente, de comunicarse con el resto de ciegos y de darles una solución.

2.3 Silencio, estatismo y espera

Desde el punto de vista filosófico, la muerte de Dios, la orfandad y todos los temas mencionados anteriormente conforman una red discursiva sólida que permite considerar a *Los ciegos* como un antecedente de un teatro trágico contemporáneo. Desde el punto de vista formal, no obstante, uno de los elementos más significativos de la obra es su uso del *silencio*.

Para Maeterlinck, el silencio «es el elemento en que se forman las cosas grandes» y tenía claro que «no se ha de creer que la palabra sirve para las comunicaciones verdaderas entre los seres» (Maeterlinck, 1935: 5). En este sentido, en su obra dramática se aprecia un empleo muy estudiado del silencio. Adelantándose a filósofos como Wittgenstein o Trancón, Maeterlinck introduce el silencio en sus piezas y se replantea la labor comunicativa del lenguaje. Frases repetidas, conversaciones banales o palabras interrumpidas son algunas características básicas de su uso del lenguaje. Aunque este nuevo planteamiento se encuentra aquí en una fase muy incipiente, su desarrollo será tal que el silencio se convertirá en uno de los absolutos protagonistas del teatro del siglo XX. En el final de la obra, este se convierte en la respuesta ante la duda existencial de los ciegos sobre quién los rodea y quién los vigila. Ana González Salvador añade sobre esta cuestión en una nota al pie de su edición: «el silencio como respuesta a la pregunta sobre la identidad del –o de lo– desconocido que acecha es aquí claramente generador de inquietud. Sabemos, sin embargo, que el silencio tiene generalmente un valor positivo puesto que es una noción clave en el pensamiento teórico de Maeterlinck» (Maeterlinck, 2009: 134).

Una vez más, en la obra de este autor se atisba un adelanto de lo que será el teatro europeo en las siguientes décadas. Muchos dramaturgos posteriores comparten la idea de que la palabra es incapaz de expresar en su totalidad las emociones humanas y, por lo tanto, es preciso deconstruirla, interrumpirla o llenar las piezas de silencios activos y colmados de una gran carga emotiva. Este proceso que se inicia con dramaturgos como Maeterlinck, derivará finalmente en el teatro posdramático en el que el plano textual pierde preponderancia y se iguala al plano escénico.

Otra de las características formales que identifica a esta pieza es su estatismo. Los personajes no se mueven del claro del bosque en el que se encuentran sentados y toda la acción dramática transcurre en ese mismo punto. Como se expuso con anterioridad, Maeterlinck consideraba el estatismo como herencia de la dramaturgia trágica griega. Esta inmovilidad facilita que la atención se centre en el discurso de los personajes y no en sus acciones. Siguiendo a Szondi (1994), con este autor se inicia el tránsito del teatro de acción hacia el teatro de situación, lo que significará una de las primeras rupturas entre el teatro clásico y el moderno. Asimismo, cabe destacar que la quietud de sus primeras obras está siempre en relación con la espera. La única acción relevante de los personajes es esperar, en este caso, la llegada del guía que les muestre el camino. La muerte de Dios les ha dejado, por lo tanto, estancados e incapaces de continuar.

PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.- ¡Quedémonos sentados! Esperemos; esperemos- no sabemos la dirección del río, y hay pantanos alrededor del hospicio; esperemos, esperemos... Él volverá; ¡tiene que volver!

EL SEXTO CIEGO.- ¿Alguien sabe por dónde hemos venido? Él nos lo explicó al caminar.

PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.- Yo no puse atención.

EL SEXTO CIEGO.- ¿Alguien lo ha escuchado?

TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.- Habrá que escucharlo la próxima vez. (Maeterlinck, 2009: 119)

Nuevamente, Maeterlinck adelanta una de las tendencias escénicas europeas: el teatro de la espera.

Dramaturgos como Chéjov, Beckett, Lorca o Fosse compartirán y desarrollarán durante todo el siglo XX y XXI el estatismo y la espera que propone el autor belga en su primera fase productiva. De esta manera, se reivindica el carácter existencial del ser humano en un hecho tan cotidiano como esperar. Los grandes héroes trágicos ya no tienen que ser semidioses que se enfrentan a un coloso, pueden ser simples hombres o mujeres que se confrontan con el tortuoso acto de la espera.

En definitiva, en su atención al existencialismo tras la muerte de Dios, en su concepción trágica de la vida humana y en sus muchas aportaciones para la escena continental posterior, Maeterlinck demuestra la gran relevancia de su teatro. No es de extrañar, en este sentido, que su obra dramática conforme las profundas raíces de una nueva tragedia.

Capítulo 3. El desarrollo de un nuevo modelo: *Esperando a Godot* (1953)

Esperando a Godot es una obra del dramaturgo irlandés Samuel Beckett escrita hacia 1949 y estrenada en París en 1953. Actualmente es considerada una de las obras maestras del teatro de vanguardia europeo y ha sido objeto de incontables representaciones, análisis y homenajes. Esto es así porque el autor supo reflejar en un texto único y original las inquietudes del ser humano en una Europa destrozada por dos cruentas guerras mundiales. No obstante, la crítica teatral reaccionó ante este texto con muestras de rechazo e incomprensión. Pero ¿qué es ser contemporáneo sino ser rechazado por personalidades coetáneas? Giorgio Agamben (2011) afirma que todo lo contemporáneo es inactual, es decir, que la consideración como contemporáneo implica no adecuarse a su propio tiempo. Laura Cerrato, en su artículo «¿Es Beckett todavía nuestro contemporáneo?», añade sobre esta idea que «cabe preguntarse si ser contemporáneo no significa justamente no ser asimilado por la mayor parte del pensamiento crítico de la época. Tal vez el arte y la función del artista consistan justamente en estar ahí para ser negados, incomprensidos o, incluso, ignorados» (2006: 158). Por lo tanto, queda claro que Beckett, en su adelantada tentativa teatral, compuso un texto contemporáneo que llegó a revolucionar los pilares del arte dramático occidental.

Martin Esslin (1966) otorgó a *Esperando a Godot* la etiqueta de *teatro del absurdo*. Sin embargo, muchos críticos actuales rechazan ese título al considerar que el teatro de Beckett, lejos de ser un juego absurdo, es una pura refracción de la realidad. Enrique Heras llega a afirmar que «*Esperando a Godot* es una obra claramente naturalista» porque consigue «cazar la realidad independientemente de la forma presentada» (2006: 168). Sanchis Sinisterra, por su parte, califica la irrupción de Beckett en el arte dramático del siglo XX como la «metástasis del vacío» (2006: 149) porque, a raíz de su obra, el teatro continental se despoja cada vez más de los elementos que lo encadenan a la concepción clásica: fábula, acción, lenguaje, espacialidad, temporalidad, personajes... Todas las características fundamentales del drama quedan replanteadas y avanzan hacia los conceptos del vacío y el caos —al que Sinisterra considera «irreversiblemente, el signo de nuestro tiempo» (2006: 149)—. Desde las casi inexistentes historias hasta la deconstrucción del diálogo, todo en Beckett emana un aire de caos o de muerte de un sistema ancestral. Esto entra en contacto con el planteamiento no lineal del mundo que se expuso en el capítulo primero del presente trabajo. La manera más certera de reflejar la realidad de nuestro tiempo es acercarse a la idea del caos. En este sentido, con esta obra se aprecia cómo el enfoque del arte dramático ya ha tomado una perspectiva completamente nueva, pues el sistema de pensamiento lineal o judeocristiano ha desaparecido. Sinisterra añade:

Una importante corriente del pensamiento contemporáneo [...] no hace otra cosa que poner de manifiesto esa carencia de orden y sentido del mundo, y, por lo tanto, la ingenua falacia de unos modos de representación —las artes de la palabra— que vanamente se empeñan en captar y expresar la estructura inteligible de la realidad (2006: 149).

Otra de las aportaciones fundamentales del teatro de Samuel Beckett es, sin duda alguna, su mezcla constante del horror y el humor. El sentido trágico en su obra es indiscutible, pues sus personajes se encuentran atrapados en un mundo de calamidad, rodeados por la catástrofe y con conflictos sin solución que incapacitan

la acción. No obstante, Beckett añade un elemento novedoso: la risa. Recogiendo la tradición del circo y del vodevil, el dramaturgo trata a sus personajes como verdaderos payasos. Alfonso Sastre califica a la obra como «una tragicomedia pura» porque es capaz de plasmar «esa misteriosa situación ante la que, horrorizados, nos reímos» (1957: 48). Denis Rafter (2006), por otro lado, reivindica el carácter trágico de los payasos de Beckett porque a través de ellos se expresa el terrible sufrimiento de la condición humana. Considera que personajes como Vladimir o Estragón son figuras trágicas porque son incapaces de escapar de sus propios *gags*.

El payaso del circo o el cómico de vodevil se levanta y podemos relajarnos de nuevo. Pero Beckett no para, va más allá del chiste, su *slapstick* cabalga hasta el final y nuestras carcajadas suelen decaer en un avergonzamiento, en una silenciosa tristeza. [...] Este es el sentido trágico siempre presente en los personajes de Beckett (Rafter: 2006: 177).

En definitiva, en *Esperando a Godot* se advierte una clara progresión de la tentativa trágica de Maeterlinck. En un universo calamitoso, los personajes esperan, se resignan a dialogar entre silencios y frases entrecortadas sobre la catástrofe que les rodea y son incapaces de solucionar un conflicto que les supera.

3.1 «*Rien à faire*». La conciencia existencialista.

La obra comienza con una declaración desoladora: «no hay nada que hacer» (Beckett, 1995: 11). Los personajes son conscientes de su sino trágico y tienen, en consecuencia, una visión existencialista del mundo. En otras palabras, Vladimir y Estragón saben que nada de lo que hagan les hará escapar del estado en el que se encuentran sumidos y, a partir de este punto, se limitan a filosofar, a lamentarse de su destino y, por encima de todo, a esperar.

Beckett buscaba con esta obra «la expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada a partir de qué expresar, ninguna capacidad de expresar, junto con la obligación de expresar» (Beckett, 1983: 139). Esto refleja con claridad el nihilismo que rodea a la obra y la influencia de la filosofía existencialista de finales del XIX y principios del XX. Los personajes se encuentran ante un universo tan destruido y tan irreconocible para ellos que lo único que les queda es el vacío. Incluso el propio Beckett llegó a afirmar en varias ocasiones que no había que buscar interpretación alegórica o simbólica del contenido de esta obra, ya que se limitaba a ser un ejemplo de la espera, del nihilismo, de la nada. No obstante, ante las numerosas referencias mitológicas y filosóficas que incluye el texto, es imposible no traicionar la voluntad de Beckett y aventurarse a analizar algunos elementos que la componen y que la relacionan directamente con las ideas principales de este estudio.

Los personajes de esta pieza no esconden su pésima situación: hablan abiertamente del suicidio desde la Torre Eiffel como lo que hubiera sido una posible solución a sus problemas. Ambos se lamentan de no haberlo intentado años atrás, ya que por su actual condición de vagabundos no les dejarían subir al monumento. Por otro lado, al principio de la pieza, Estragón se encuentra en una pujante lucha con su zapato, del que no es capaz de desprenderse. De alguna manera, su lucha es contra una sociedad opresora de la que no se puede huir. En conclusión, todo indica que Vladimir y Estragón son conscientes de que su universo está definido por dos conceptos filosóficos claros: el nihilismo y el existencialismo.

Esperando a Godot es, en palabras de Alfonso Sastre, «un acta de defunción de la esperanza» (1957: 49). Los personajes de esta pieza carecen de motivaciones y el tono general de la obra es el de un largo lamento. Mediante dos vagabundos que matan el aburrimiento con el diálogo, Beckett refleja la realidad de una sociedad vacía y desestructurada. La visión de la espera desoladora de ambos personajes es inquietante y extraña para los ojos del espectador «como puede resultar extraña, irreconocible, para un enfermo pulmonar, la radiografía de sus

pulmones» (Sastre, 1957: 47). Es difícil para el espectador reconocerse en esos dos grotescos personajes, pero Beckett está mostrando la realidad de cada ser de la humanidad. Una realidad más profunda y más oscura que a veces el público es incapaz de identificar, pero que existe y que forma parte de la condición humana. Cabe destacar que la sociedad de mediados del siglo XX vivía en un estado totalmente traumático tras presenciar, en apenas tres décadas, dos de las guerras más cruentas de la Historia. Se pretendía proyectar una imagen progresista basada en las soluciones y avances que se produjeron tras la contienda, pero la realidad es que dentro de cada persona había un Vladimir o un Estragón perdido y asustado. Una radiografía social en los años cincuenta del siglo XX hubiera mostrado que muchas personas se encontraban también esperando a Godot.

3.2 Parálisis verbal, temporal y actancial

El lenguaje en el teatro de Beckett sufre una alteración que es fruto, en parte, del triunfo del pensamiento existencialista. Y es que el denominado teatro del absurdo «primero es una filosofía y después una forma que se adapta a esta» (Herreras, 2006: 167). Vladimir y Estragón mantienen un diálogo intercalado con multitud de repeticiones, paralelismos, silencios y frases inconexas. El autor comienza así a jugar con la deconstrucción del lenguaje. Esta corriente experimental la toma del teatro del silencio de Maeterlinck o Chéjov y la lleva a un nivel de desarrollo sin precedentes en el teatro de los años cincuenta.

Es cierto que el empleo del silencio se advierte a lo largo de *Esperando a Godot* como el resultado de una incapacidad de expresión ante el conflicto trascendental de los personajes. No obstante, el recurso lingüístico más relevante en la obra es la repetición. Francisco García Tortosa (1991) relaciona este recurso con la idea de transmitir un universo monótono en el que los personajes no comprenden su realidad.

VLADIMIR.- ¿Godot?
 ESTRAGÓN.- Claro.
 POZZO.- Me presento: Pozzo.
 VLADIMIR.- ¡Qué va!
 ESTRAGÓN.- Ha dicho Godot.
 VLADIMIR.- ¡Qué va!
 ESTRAGÓN.- ¿No es usted el señor Godot, señor?
 POZZO.- ¡Soy Pozzo! (*Silencio*) ¿No les dice nada ese nombre? (*Silencio*) Les pregunto si ese nombre no les dice nada.
 (*Vladimir y Estragón se interrogan con la mirada*)
 ESTRAGÓN.- Bozo... Bozo...
 POZZO.- ¡PPPPOZZO!
 ESTRAGÓN.- ¡Ah! Pozzo... veamos... Pozzo...
 VLADIMIR.- ¿Pozzo o Bozo?
 ESTRAGÓN.- Pozzo... no, no me dice nada. (Beckett, 1995: 33)

Las repeticiones no son únicamente verbales, ya que también hay estructuras que se repiten. De hecho, la estructura del segundo acto de la obra es muy similar a la del primero. Esto da la sensación de que Vladimir y Estragón se encuentran atrapados en un bucle del que no pueden escapar. Todos los días hacen lo mismo, esperan lo mismo, hablan de lo mismo y se encuentran con los mismos personajes. Además, como expone Cerrato (2006), a lo largo del texto dramático destacan numerosos juegos de palabras y malentendidos, así como búsquedas continuas de la palabra precisa.

VLADIMIR.- Hacen un ruido de alas.
 ESTRAGÓN.- De hojas.
 VLADIMIR.- De arena.
 ESTRAGÓN.- De hojas. (*Silencio*) [...]
 VLADIMIR.- Más bien cuchichean.
 ESTRAGÓN.- Murmuran.
 VLADIMIR.- Susurran.
 ESTRAGÓN.- Murmuran. (*Silencio*)
 (Beckett, 1995: 100)

Todos estos recursos lingüísticos –además de facilitar el juego escénico– transmiten la incapacidad real del lenguaje por expresar la realidad. No existen palabras que puedan transmitir con certeza el mundo tangible, por lo que es preciso derribar las convicciones del lenguaje y jugar con todas las posibilidades que este pueda ofrecer. García (1991) añade a este respecto que el

«juego continuo hay que situarlo en el plano verbal y funciona como una máscara cómica tras la cual se ocultan las miserias y desgracias de los personajes, quienes incapaces de expresar sus sentimientos y perdida la fe en las palabras, juegan con ellas para tapar el silencio» (1991: 5).

Por lo tanto, la experimentación con el lenguaje presenta aquí un carácter ambivalente: por un lado, transmitir una insuficiencia comunicativa fruto del existencialismo y, por otro, permitir un hilarante (a la par que trágico) juego escénico. No se puede olvidar que Vladimir y Estragón funcionan como payasos y, de hecho, se llaman entre ellos «Didi» y «Gogo», nombres típicamente clownescos. El juego es, en consecuencia, inherente a su carácter. Alfonso Sastre opina que

«Beckett descubre el circo como representación existencial. Esa pareja –el clown y el augusto– es una representación simplificada de una compleja relación: la del hombre y su prójimo. El clown y el augusto son dos hombres que no se entienden. Por eso nos reímos. Por eso, también, podríamos llorar» (1957: 47).

En cuanto al empleo del tiempo, Beckett utiliza de nuevo la deconstrucción para ofrecer al espectador una temporalidad difusa y casi ininteligible. Siguiendo los conceptos de Heidegger recogidos por Moral (2001), se aprecia que en la obra se solapan el pasado, el presente y el futuro. El filósofo alemán llamaba a esto *temporalidad* y lo definía como el nivel más profundo del tiempo, pues no existía división entre los hechos ocurridos en diferentes puntos temporales. Bergson también hablaba del *tiempo de la conciencia* como la unión del pasado y el futuro mediante una conciencia que los anclaba al presente, tal y como explican Antiseri y Reale (2010). Todas estas teorías tratan, una vez más, de romper la linealidad del pensamiento judeocristiano y ofrecer una visión global y caótica del mundo. Beckett hace uso de ellas en su obra para mostrar un tiempo anárquico en el que los personajes parecen vivir en un ciclo continuo.

En *Esperando a Godot* los personajes carecen de grandes acciones. Al igual que en *Los ciegos* de Maeterlinck, su existencia en la escena se define por la espera. Parece que se encuentran atrapados en una parálisis que les impide accionar de cualquier otro modo. Muchas veces dialogan sobre sus acciones, pero son incapaces de llevarlas a cabo.

ESTRAGÓN.- Entonces, adiós.

POZZO.- Adiós.

VLADIMIR.- Adiós.

ESTRAGÓN.- Adiós.

(*Silencio. Nadie se mueve*)

VLADIMIR.- Adiós.

POZZO.- Adiós.

ESTRAGON.- Adiós.

(*Silencio*) [...]

POZZO.- No consigo... marcharme.

ESTRAGÓN.- Así es la vida. (Beckett, 1995: 75 y 76)

VLADIMIR.- ¿Qué? ¿Nos vamos?

ESTRAGÓN.- Vamos.

(*No se mueven*) (Beckett, 1995: 155)

Así, lo único que hacen Vladimir y Estragón, es esperar y, mientras lo hacen, dialogan y se encuentran, como cada día, con Pozzo y Lucky y con el muchacho que les anuncia, una vez más, que Godot no vendrá hoy. La espera determina sus vidas y ello otorga a la escena un carácter estático similar al de las primeras obras de Maeterlinck. Mientras aguarden la llegada de Godot, no podrán hacer nada más. Ante la primera tentativa de Estragón de dejar el árbol donde se encuentran, Vladimir sentencia «no podemos. [...] Esperamos a Godot.» (Beckett, 1995: 19), dejando claro que su única acción debe ser, siempre y ante todo, la espera.

3.3 Dios y muerte

Al igual que en *Los ciegos*, la naturaleza fúnebre rodea a los personajes desde la primera escena. La economía del lenguaje de Beckett, sin embargo, marca una gran diferencia con la detallada acotación inicial de Maeterlinck. El dramaturgo irlandés apenas apunta «(*camino en el campo, con árbol*)» (Beckett, 1995: 11). El carácter mortuorio de ese mismo árbol lo aportan los dos personajes principales, quienes comentan:

VLADIMIR.- Parece un sauce llorón.

ESTRAGÓN.- ¿Dónde están las hojas?

VLADIMIR.- Debe de estar muerto. (Beckett, 1995: 19)

De nuevo, la naturaleza se muestra en sinergia con el estado humano y emana un frío aire mortuorio. Parece como si el deshojado sauce llorón fuera un reflejo de las almas desesperadas de Estragón y Vladimir. Siguiendo a Alberio (2016), el propio Beckett confesó a su amigo Ruby Cohn que la obra había sido inspirada por un cuadro del romántico alemán Friedrich: *Hombre y mujer observando la luna*. En este lienzo aparecen dos figuras en penumbra rodeadas por una naturaleza tétrica y oscura, por lo que el ambiente que rodea a los vagabundos es muy similar al antiguo bosque septentrional de *Los ciegos*. Este sentido trágico en la naturaleza tendrá aún más desarrollo en la obra de Beckett *Fin de partida*. En *Esperando a Godot*, existe el exterior, los personajes entran y salen de escena y aún persiste algún árbol esquelético. En *Fin de Partida*, por el contrario, el exterior está muerto, nada sale o entra de la escena y todo es gris.

En cuanto a la relación con Dios, Beckett repitió en numerosas ocasiones que si él hubiera querido que Godot fuera Dios, así lo hubiera llamado. No obstante, es evidente que Godot es un personaje trascendental para Didi y Gogo y que tiene una fuerza superior para ellos. Los personajes se plantean en una ocasión si están atados a él de pies y manos y, de hecho, así lo están. Confiesan, además, que son sus suplicantes y que se encuentran a la espera de una respuesta, aunque no recuerdan muy bien sobre qué. Vladimir incluso fantasea con dormir bajo su techo: «esta noche quizá durmamos en su casa, en un lugar seco y caliente, con el estómago lleno, sobre un jergón. Vale la pena esperar, ¿no?» (Beckett, 1995: 29). Es imposible que sus palabras no recuerden a las de un desamparado que sueña con llegar al reino de los cielos tras la muerte para ser compensado de todas sus desdichas en vida. Por lo tanto, los vagabundos consideran a Godot su salvador o su guía y la única esperanza en sus vidas es esperar una respuesta de él. Una respuesta que, por supuesto, jamás llegará.

Esslin (1966) fue uno de los primeros en teorizar sobre el nombre de Godot como un derivado del vocablo inglés para Dios: *God*. Según este autor, Godot es a Dios lo mismo que Charlot es a Charlie Chaplin. Es decir, el sufijo francés «ot» estaría utilizado de una manera jocosa e irónica para parodiar al propio dios cristiano. Beckett, sin embargo, siempre negó estas interpretaciones. García Tortosa, por su parte, habló sobre la polémica visión de Godot como Dios aportando la siguiente idea:

Cuando Vladimir le pregunta al niño qué hace Godot, la respuesta es que no hace nada. [...] Sin embargo, un instante después el niño asegura que Godot tiene una barba blanca. Vladimir [...], tras un momento de silencio, exclama «Dios se apiade de nosotros», y es porque Vladimir, el lector de la Biblia, que al principio pretendió explicar la salvación de uno de los ladrones que murieron en el Gólgota con Jesucristo, ha ido identificando en su imaginación a Godot con un patriarca bíblico, dueño de un rebaño de cabras en algún lugar de Palestina. Influido por la lectura y también por la cultura en la que vive, traslada a Godot parte de sus creencias confusas, más imaginadas que sentidas. (1991: 12)

Es cierto que los personajes debaten sobre la Biblia y sobre Tierra Santa, por lo que queda claro que son fruto de una sociedad influenciada por el cristianismo. Es por ello que García (1991) considera que Vladimir —el más creyente de los dos— relaciona la idea redentora de Godot con una figura divina cristiana. Sea o no sea Godot

la figura de Dios, lo que está claro es que funciona como un ser supremo para ambos y la espera existencial de su llegada para escapar de su realidad guarda estrechos vínculos con la espera de los invidentes a su guía espiritual en la obra de Maeterlinck.

En síntesis, la relación entre ambas obras –*Los ciegos* y *Esperando a Godot*– es más que evidente. En medio de una naturaleza fúnebre, los personajes experimentan una espera existencial de un ser superior que jamás aparece. En ambas obras, el estatismo y la deconstrucción del lenguaje son características formales muy destacables, lo que hace predominar una dramaturgia discursiva por encima de una dramaturgia fabular. Asimismo, las dos piezas están influenciadas por una filosofía existencialista y comparten aspectos de la nueva tragedia que se expuso en el primer capítulo: sus personajes están atrapados en un conflicto sin salida, rodeados de un mundo calamitoso e influenciados por la catástrofe. En definitiva, *Esperando a Godot* muestra el desarrollo del modelo trágico que plantea Maeterlinck y revela que el teatro del siglo XX ya ha tomado un rumbo nuevo e irrevocable.

Capítulo 4. Consagración de un nuevo modelo trágico: *Yo soy el viento* (2007)

La obra *Yo soy el viento* (2007) está escrita por el noruego Jon Fosse, una figura de referencia en la composición artística contemporánea del continente europeo en el siglo XXI.

Tal y como expone López Antuñano en «Fosse y Tuskin, dramaturgos de los fiordos» (2008), el teatro noruego de finales del siglo XX se vio irremediablemente dominado por la influencia de Ibsen y, en menor medida, de Strindberg. Los dramaturgos más destacados de las últimas décadas del siglo como Udnæs o Bjørneboe no hicieron otra cosa que continuar el estilo de los grandes maestros escandinavos, aportando apenas elementos originales o novedosos. La revolución escénica en Noruega no llega hasta el cambio de milenio, con autores como Marit Tuskin o Jon Fosse.

Este último comenzó a escribir novelas y poesía en la década de los ochenta, pero no fue hasta 1996 que su primera obra teatral fue escrita y llevada a los escenarios. Esa obra, titulada *Alguien va a venir*, se encuentra, según el propio dramaturgo, bajo el influjo directo de *Esperando a Godot*. Desde entonces no ha dejado de recibir reconocimiento. De hecho, actualmente es uno de los autores más representados en Europa, es caballero de la Orden Nacional del Mérito francesa y tiene en su haber distinciones como el Premio Ibsen o el Premio de la Academia Noruega de Literatura, entre otros. Se trata de un autor prolífico, ya que ha escrito una treintena de obras teatrales, así como más de veinte novelas y ocho obras poéticas. Ha investigado profundamente la tragedia griega y a autores como Racine, Chéjov o Lorca. Además, fue el responsable de la traducción e introducción en Noruega de otros dramaturgos contemporáneos europeos como Sarah Kane o Lars Noren.

Las influencias teatrales más notables en la obra de Jon Fosse son, sin lugar a dudas, Harold Pinter, del que toma «el arte de decir a través de lo no-dicho» (López, 2008: 17); el movimiento simbolista europeo –iniciado por autores como Maeterlinck a finales del XIX–, del que incorpora la visión poética sobre la naturaleza; y, por supuesto, Samuel Beckett. De este último «aprovecha la economía del lenguaje, el componente existencial de enunciados y personajes, la insignificancia de estos en un cosmos que no controlan y les zarandeja a su merced, y la falta de salida, la soledad y la desesperanza» (López, 2008: 17). Su producción dramática representa, por lo tanto, una consagración de las tentativas trágicas de Maeterlinck y Beckett. En su obra se consigue un equilibrio perfecto

entre el discurso filosófico trágico y la forma teatral contemporánea. De esta manera, sus creaciones dramáticas resultan un paradigma de la nueva tragedia. En ella, el pensamiento nitzscheano y existencial se representa desde una perspectiva totalmente performática y alejada de las convicciones del modelo teatral clásico.

Yo soy el viento, titulada *Eg er vinden* en su idioma original, fue escrita para el Festival Internacional de Bergen y se estrenó bajo la dirección de Eirik Stübo. Se trata de una pieza de una marcada temática existencialista. La acción está situada en una barca a la deriva en el océano sobre la que se encuentran dos personajes: El Uno y El Otro. Estos personajes presentan las características del *hombre loco* del que habla Nietzsche tras la muerte de Dios. En definitiva, *Yo soy el viento* se podría entender como una elegía de El Uno hacia la vida, hacia su propia vida.

4.1 La contemporaneidad oscura

El juego de luces y sombras del teatro de Fosse se percibe con extrema nitidez en esta pieza. A los dos personajes les rodea una naturaleza adversa, casi desconocida y cargada de un componente oscuro y misterioso. Según Agamben (2011) toda la producción dramática contemporánea debe ser capaz de reflejar la oscuridad de los tiempos actuales. Y eso es precisamente lo que consigue el dramaturgo noruego en esta pieza: reflejar tanto en los diálogos de los personajes como en la ambientación natural que les enmarca una realidad eficazmentetenebrosa. La obra atiende magistralmente a la mencionada oscuridad contemporánea: la soledad, la gran cantidad de estruendos triviales exteriores que contaminan la propia existencia, la ausencia de autoestima generada por un sistema opresor, la ansiedad, la angustia, etc. Todo ello queda encerrado en un contexto escénico en el que la naturaleza manifiesta su correspondencia con el lóbrego estado humano. De esta manera, la pieza enlaza directamente con la filosofía existencialista.

El mar es muerte, pero también infinitud, deseo de trascendencia, o apertura hacia pagos más llevaderos; las olas, impulsadas por el viento, marcan la hostilidad, el choque entre una infinitud humana y una infinitud trascendente, o bien la cadencia monótona de una existencia cotidiana, [...] el permanecer siempre en el mismo sitio; la lluvia, la oscuridad y la noche abocan a la incertidumbre, pero también a la tristeza o angustia. [...] Las embarcaciones, cuanto más pequeñas definen mejor la finitud y pequeñez del hombre frente al cosmos. (López, 2008: 22 y 23)

En este fragmento se encuentran enumerados los diferentes elementos que aportan a la pieza ese carácter oscuro y existencial. Por un lado, un entorno natural que resuella muerte, incertidumbre y angustia: El Uno y El Otro navegan sin una dirección clara en una noche oscura en medio de un mar frío y desconocido y azotados por el viento. Por otro lado, la monotonía de la cotidianidad. Los personajes parecen estar cautivados en una espiral inexorable: repiten sus frases, se interrumpen, hablan lacónicamente sobre temas anodinos, etc. Por último, el estatismo, el mantenerse en el mismo punto que les anega como seres humanos y les impide la consecución de cualquier objetivo vital. Todas estas características conforman un marco trágico excepcional para el desarrollo de la dialéctica filosófica de *Yo soy el viento*.

Además, el contraste entre la inmensidad de la naturaleza y la insignificancia humana es un tema típicamente existencialista. La dependencia de la humanidad hacia su entorno y la incapacidad de dominarlo y abarcarlo ha sido siempre un tema constante en el arte universal.

EL UNO.- Me gusta que allí
pausa bastante breve, señala
 esté el mar
 frío y peligroso silencioso y vasto
pausa bastante breve y si te quedas
 allí
 en el mar

en poco tiempo pues
se interrumpe
 EL OTRO.- En poco rato te helarías y morirías
pausa bastante breve
 te habrás ido para siempre.
 EL UNO.- Sí.
Pausa.
 Dependemos totalmente de
se interrumpe, pausa bastante breve
 sin el barco
pausa breve
 un par de pasos a un lado
pausa breve
 y estamos acabados. (Fosse, 2008: 84 y 85)

Siguiendo a López Antuñano (2008), el realismo de Fosse es indiscutible, ya que para su teatro toma siempre temas cotidianos. No obstante, dichos temas son transformados en problemas trascendentales y existenciales por sus personajes. Al igual que Maeterlinck, desde lo diario, desde lo usual, se transita hacia lo calamitoso o hacia lo trágico. En este sentido, el dramaturgo noruego consigue transmitir la tragedia cotidiana del ser humano y retratar fielmente el caminar del «hombre del nuevo siglo en su deambular desnortado» (López, 2008: 28).

Asimismo, en la pieza teatral se advierten claros síntomas del cambio de arquetipo que supone la llegada de la modernidad líquida, teorizada posteriormente por Bauman (2013). Dicha teoría se articula en torno a la idea de que la sociedad de hoy se caracteriza por la incertidumbre y por los cambios rápidos e imprevisibles. En este sentido, las relaciones que establece el ser humano con los demás son frágiles y evanescentes, ya que es consciente de la permutación constante de la vida y prefiere cierto desapego al dolor de una separación. Este efecto crea una soledad colectiva, una desorientación y una incapacidad de reconocer la propia identidad debido a la ausencia de actividad introspectiva. En la soledad, los humanos ya no se escuchan a sí mismos. El ritmo de vida contemporáneo se asegura de conseguir que el hombre nunca se sienta solo, pero esto ha causado que ya no se tome el tiempo de escucharse y de entender quién es. Esto está muy relacionado con la proximidad de la que habla Esquirol en *La resistencia íntima* (2015). El ser humano busca la evasión mediante la diversión, sin embargo, este estado le hace perderse y llegar al nihilismo, a la nada. Como respuesta a esto, es necesario aplicar la proximidad, la compañía, lo colectivo. De lo contrario, el hombre está abocado al estado de naufragio en el que se encuentran los personajes de *Yo soy el viento*:

EL OTRO.- Quieres estar solo.
 EL UNO.- No puedo estar solo.
 EL OTRO.- No puedes estar solo.
 ni puedes estar donde están los demás. [...] Tú no quieres
 estar con los demás.
 EL UNO.- No.
 EL OTRO.- Pero no quieres estar solo.
 ¿Por qué no quieres estar solo?
 EL UNO.- Porque si estoy solo únicamente me
 veo a mí mismo
 y todo lo que escucho es a mí mismo
 y no me gusta ni verme ni oírme a mí mismo. (Fosse, 2008: 46 y 47)

Desde el punto de vista teatral, este estado líquido afecta directamente a las acciones en escena. En textos clásicos, los personajes encarnan grandes ideas sólidas y toman acciones fijas para desarrollarlas y cumplir un súper objetivo. Por ejemplo, Macbeth personifica la ambición y todo lo que hace está dirigido hacia un objetivo final: conseguir ser rey. No obstante, en la dramaturgia contemporánea, la acción queda en un segundo plano porque el personaje no sabe quién es y, por tanto, sus objetivos cambian continuamente. El Uno y El Otro viajan hacia una cala con su barco, comen, beben, vuelven a levantar las anclas y siguen vagando por el océano, pero

esto no les lleva a ningún sitio. Son únicamente actividades banales que rellenan su tiempo mientras exponen un discurso ideológico. En este tipo de teatro, existen incidentes o peripecias que pueden generar el tránsito de una situación a otra, pero esto no desemboca en un progreso en la acción. En definitiva, El Uno y El Otro muestran en sus desdibujadas acciones un trágico naufragio sobre las olas de la modernidad líquida.

4.2 «Las palabras pesan»

Otra de las evidentes referencias teóricas en *Yo soy el viento* es el estudio del lenguaje de Wittgenstein (2012). Este autor afirma que las palabras no son suficientes para expresar las ideas, ya que el lenguaje humano es muy limitado. Así, es necesario deconstruir el habla para poder llegar a un verdadero nivel expresivo. Estas teorías han sido de suma importancia para el teatro del siglo XX, como ya se empieza a apreciar en autores como Beckett. No obstante, la eclosión final de esta filosofía del lenguaje brilla con total libertad en el teatro posdramático. Esta nueva concepción dramática experimenta continuamente con los silencios y con las frases entrecortadas, no coherentes y no cohesionadas con el fin de encontrar la auténtica expresión humana. La obra de Fosse está impregnada de este espíritu renovador del lenguaje en el que se desprecia a la palabra por ser una cárcel de las ideas. El Uno y El Otro mantienen un diálogo, pero cortan su discurso de manera constante, se interrumpen, se repiten y se responden con palabras inconexas. Incluso reflexionan sobre el uso que le dan al habla:

EL UNO.- Son solo palabras. Cosas que se dicen.
No quería decir nada. Simplemente dije algo.
EL OTRO.- Simplemente fue algo que dijiste.
EL UNO.- Sí
pausa bastante breve
Bueno son solo palabras. [...] algo que no es real
pausa bastante breve intentas decir cómo es algo diciendo otra cosa.
EL OTRO.- Porque no se puede decir cómo es en realidad.
(Fosse, 2008: 76 y 77)

Si se acepta que el lenguaje es inservible, como afirma Wittgenstein (2012), los recursos de los personajes para expresar sus ideas se limitan. Existen dos opciones: hablar de otra cosa, como expone El Uno; o guardar silencio. Ambos caracteres dialogan sobre el mar, sobre el viento, sobre el rumbo, sobre la comida, pero realmente quieren expresar su inconformismo, su desasosiego y su angustia. Además, con cada pausa (larga, breve o bastante breve) se transmite la idea del cansancio, del fatigoso viaje existencial de los personajes y se añade una carga trágica excepcional a la obra. Wittgenstein afirmaba que «sobre lo que no se puede hablar, hay que callar» (2012: 145). Los personajes sienten la necesidad de guardar silencio cuando la palabra no alcanza a expresar sus sentimientos. Por eso se interrumpen y dejan inacabado su discurso: la proyección de su conflicto interno es mucho mayor que la propia palabra y, en consecuencia, es inabarcable por esta. En el arte dramático contemporáneo convergen una multiplicidad de lenguajes expresivos que son transmisores de grandes emociones, no únicamente el habla.

Los personajes de *Yo soy el viento* son conscientes de la inutilidad comunicativa de sus palabras y se encuentran en todo momento intentando sobrepasar el límite del lenguaje. En el discurso de El Uno se une de manera magistral la crisis del lenguaje de Wittgenstein con la crisis filosófica de Nietzsche:

EL UNO.- Apenas puedo hablar
pausa bastante breve
porque tengo que luchar por cada palabra luchar para desprenderla
pausa bastante breve

y luego
 cuando sale la palabra
 cuando la palabra ha sido dicha pesa tanto
pausa bastante breve que hace que me
 hunda *pausa bastante breve*
 y me hundo aún más.
 EL OTRO.- ¿Es así?
 ¿Las palabras pesan?
 EL UNO.- Sí. (Fosse, 2008: 50 y 51)

De hecho, ambas crisis —esenciales para comprender el arte de los siglos XX y XXI— no se pueden escindir del teatro de Fosse, ya que este lenguaje deconstruido tiene su origen en el enfrentamiento trágico entre la humanidad y la trascendencia. Esta combinación entre Wittgenstein y Nietzsche resulta en una economía del lenguaje muy acentuada, llena de silencios y pausas. Según Trancón (2004), quien se ocupó de la cuestión del diálogo teatral en un mundo nihilista, la crisis del lenguaje fue uno de los retos más difíciles del teatro del siglo XX (que ya comenzaba a abrazar con más normalidad otras renovaciones técnicas e interpretativas). Las reacciones ante la renovación lingüística en la escena pasaron desde el teatro gestual de Marcel Marceau al diálogo *antiteatral* de Beckett e Ionesco. En conclusión, en el pasado siglo surgió una necesidad firme de encontrar un lenguaje propio para el teatro, diferenciado del de la novela o del cotidiano, para reflejar el estado del *hombre loco* de Nietzsche.

La crisis del diálogo teatral es una manifestación de las tensiones del teatro moderno y de las dificultades que tiene para integrar en su estructura textual el *drama* del hombre actual. El camino emprendido (destruir el diálogo teatral propiamente dicho y sustituirlo por enunciados más o menos arbitrarios o carentes de acción dramática) [...] impone una nueva forma de construir el diálogo que le devuelva su función y sentido dramático específico. [...] [Es preciso] devolver el sentido directo y teatral del diálogo a la escena, incorporando en él los elementos propios de la subjetividad y angustia del hombre moderno. (Trancón, 2004: 242)

En definitiva, *Yo soy el viento* —con su laconismo, su uso del silencio y sus reflexiones sobre la incapacidad comunicativa de las palabras— ejemplifica admirablemente el resultado de las numerosas experimentaciones que se realizaron en torno al lenguaje teatral desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

4.3 El suicidio del *hombre loco*

La oscuridad, la modernidad líquida, la proximidad y la ruptura del lenguaje conviven durante el desarrollo de la obra de Fosse y convergen en el desenlace. Este final puede estar sujeto a numerosas interpretaciones. El Uno, que ha sido el que ha liderado la conversación y el generador de toda discusión filosófica, decide saltar y anegarse en las aguas, dejando indefenso a El Otro, quien se lamenta porque nunca ha llevado el barco y no sabe seguir solo. De esta manera, el personaje queda sin guía, por lo que se puede establecer un nexo entre el desenlace de la pieza y la teoría de la orfandad humana. El hombre está perdido en el mundo sin alguien que le oriente y ello le lleva al nihilismo y a la necesidad de construir un nuevo sistema de valores basado en la búsqueda de la felicidad. Este suicidio simbólico «es una tarea de expolio, de despojamiento de la materia que ancla a la tierra, a lo concreto» (López, 2008: 25).

La muerte de El Uno se encuentra detalladamente narrada por El Otro mediante un largo monólogo. En este, el personaje describe cómo fue su suicidio, busca atormentadamente a El Uno y se lamenta de su soledad. Al igual que en la tragedia griega, los hechos puramente trágicos se obvian ante los ojos del espectador y son referidos mediante las palabras de otro personaje. Esto refuerza el carácter estático de *Yo soy el viento*. En el único fragmento de la obra en el que el dramaturgo podría haber propuesto una frenética acción dramática, esta se sustituye por la quietud y por la narratividad. Es preciso recordar que Fosse estudió profundamente a Esquilo, Sófocles y Eurípides y tomó de ellos las características fundamentales que podía aplicar a su teatro para conformar un nuevo modelo trágico. Por lo tanto, la muerte del héroe, el estatismo y las fuerzas trascendentales que mueven a los personajes del noruego vienen directamente de la tradición trágica griega.

La pieza finaliza con una sentencia de El Uno en la que afirma: «Ya me he ido. Me he ido con el viento. Yo soy el viento» (Fosse, 2008: 128). De esta manera, el autor refleja la ligereza del ser humano, su volubilidad en un mundo que no comprende y su insignificancia con respecto a la naturaleza. El carácter universal de los conflictos de los personajes queda reflejado en la denominación impersonal que el dramaturgo realiza de los mismos. El Uno y El Otro no son figuras concretas, sino entes sin nombre que podrían representar a cualquier *hombre loco* contemporáneo.

En síntesis, *Yo soy el viento* es el claro resultado de las renovaciones teatrales que inicia Maeterlinck y desarrolla Beckett. Las características que relacionan esta obra con *Los ciegos* y *Esperando a Godot* son numerosas: el hombre rodeado por una naturaleza tétrica y calamitosa, la crisis existencial, el estatismo, la deconstrucción del lenguaje, la desorientación en un mundo sin un guía, la ausencia de soluciones, la catástrofe, etc. No obstante, en la obra de Fosse se advierte con más claridad que en ninguna otra el ensamblaje perfecto de todos estos elementos. Se aprecia en este texto el equilibrio ideal entre el discurso filosófico expuesto en este trabajo y la forma de la nueva tragedia contemporánea. En conclusión, *Yo soy el viento* es la consagración definitiva de un nuevo modelo trágico.

Capítulo 5. Propuesta de un modelo de análisis para las tragedias contemporáneas

Tomando como base el análisis de las tres obras teatrales seleccionadas en este trabajo, se enumeran a continuación las características principales que creemos fundamentales para la consideración de una pieza contemporánea como *trágica*.

-*La existencia de un conflicto irresoluble*. Esta condición es indispensable para la existencia de la tragedia, pues la incapacidad de solucionar un gran conflicto coloca a los personajes en una tesitura de gran tensión.

-*La calamidad*. Entorno que presenta unas características nihilistas y catastróficas en el que conviven los personajes de la pieza. Se entiende, como ya se ha expuesto con anterioridad, como una catástrofe que se prolonga en el tiempo y se convierte en algo permanente. En este nuevo enfoque trágico no existe una *hamartía*, es decir, la tragedia no es causal, no es desencadenada por ningún factor concreto. Por el contrario, el estado calamitoso envuelve la pieza en su totalidad desde el principio hasta el final.

-*La conciencia existencialista*. Los entes que habitan las obras trágicas contemporáneas conocen –o descubren durante el desarrollo de la misma– el sentido existencialista de la vida. El sentimiento nihilista, la muerte de Dios y los grandes interrogantes acerca de la existencia humana empañan sus reflexiones.

-*El estatismo*. Al no existir salida al gran conflicto existencial de las piezas, los personajes no se mueven, no accionan. En otras palabras, la conciencia nihilista les inmoviliza. En la tragedia clásica, los héroes creen en un ser trascendental y realizan hazañas para aspirar a ese ideal. En la contemporánea, por el contrario, los personajes tienen conciencia de la ausencia de Dios y, por lo tanto, no hacen nada.

-*La prevalencia de la dramaturgia discursiva*. La fábula pierde importancia y se coloca en un segundo plano. De esta manera, se otorga más relevancia al discurso ideológico de los personajes que a la historia que se pretende contar.

-*La deconstrucción del lenguaje*. El resultado de la concepción existencialista del mundo da lugar a un lenguaje lacónico, entrecortado e impregnado de silencios. En las tragedias contemporáneas se reflexiona profundamente acerca del sentido del lenguaje en la vida humana y, por lo tanto, este adquiere un valor semiótico profundo. Los conflictos de los personajes son inabarcables por el habla, por lo que las

palabras y las construcciones sintácticas se deconstruyen para alcanzar el mayor nivel expresivo posible.

-*La deshumanización de los personajes.* Los personajes de las tragedias contemporáneas pierden su identidad para convertirse en maniquíes que representan a toda la humanidad. En muchas ocasiones son despojados de su nombre propio y son definidos por alguna característica concreta. En definitiva, los personajes no encarnan caracteres, sino ideas. En general, son un reflejo del *hombre loco* de Nietzsche: perdidos, sin rumbo y en busca de algo que saben que no encontrarán.

-*La relación trágica entre la naturaleza y la humanidad.* El entorno que envuelve a los personajes de la pieza se encuentra en consonancia con el estado trágico del hombre. En este sentido, la naturaleza como símbolo de la catástrofe o la calamidad suele ser un elemento de relevancia en las tragedias contemporáneas.

-*La multiplicidad de formas.* Al contrario que las tragedias clásicas, la tragedia contemporánea no se adscribe a una forma concreta. Cada dramaturgo puede escoger la que crea más conveniente para expresar sus ideas. Así, es posible encontrar tragedias en un acto, en dos, divididas en escenas, en cuadros, etc.

Siguiendo estos puntos de análisis, se podrá considerar como *tragedia contemporánea* la pieza que cumpla estas características en su mayoría. Por lo tanto, será necesario aplicar el presente modelo a las piezas de nueva creación para comprobar si se encuentran enmarcadas en la categoría de *trágicas*.

Conclusiones.

En definitiva, con el presente trabajo se pretende demostrar la posibilidad de una tragedia contemporánea. A partir de la irrupción del pensamiento filosófico existencialista fruto de la muerte de Dios, el sentido de la tragedia cambia su paradigma. El modelo trágico clásico gira en torno a la idea de retratar al hombre virtuoso que tiende hacia Dios y cuyo destino queda marcado por la divinidad. En el modelo contemporáneo, por otro lado, no existe un Dios, el destino inexorable es la muerte y no hay nada que los humanos puedan hacer para evitarlo. En este sentido, la conciencia de la soledad humana en el mundo hace que el hombre se coloque en un punto trágico. La tragedia, por lo tanto, impregna la obra desde el principio hasta el final, ya que no es una consecuencia de algo, sino un estado esencial en el hombre.

Asimismo, los nuevos personajes ya no son modelos de conducta porque desaparece el concepto del virtuosismo. Al no existir un Dios, se desvanece el ideal hacia el que la humanidad debe aspirar. Además, al aceptar la muerte como el único destino final del hombre, la aspiración hacia un modelo virtuoso resulta vana y fútil. Los personajes saben que van a morir hagan lo que hagan y el poder igualador de la muerte hará inútil cualquier tentativa de virtuosismo en vida. En consecuencia, las acciones de los personajes pierden toda importancia porque no marcarán su destino. El pensamiento existencialista, por otro lado, también define el lenguaje y la fábula de las piezas, que tienden hacia la concisión y casi la desaparición.

Para llegar a estas conclusiones se ha utilizado el análisis de *Los ciegos*, *Esperando a Godot* y *Yo soy el viento*. Queda demostrado, de esta manera, que el renacer trágico se inicia con las renovaciones dramáticas de

finales del siglo XIX y coincide en el tiempo con la irrupción de las ideas existenciales en la filosofía. Dicho renacer se desarrolla durante todo el siglo XX y llega a su cúspide con el teatro posdramático del siglo XXI. En este punto, se discrepa de una de las consignas de Lehmann, quien afirma que el teatro posdramático rompe toda relación con la producción dramática anterior. En este estudio se ha comprobado que la pieza de Fosse guarda estrechas relaciones con Beckett y Maeterlinck y que es el fruto de las renovaciones de muchos autores y filósofos del siglo XIX y XX, por lo que, evidentemente, su teatro mantiene un vínculo causal con la dramaturgia precedente.

La continuidad de este trabajo recae fundamentalmente en el empleo del modelo de análisis propuesto. Con él, se podrá realizar un estudio crítico de las piezas de autores actuales para delimitar hasta qué punto la producción contemporánea es o no trágica. De esta manera, será posible proseguir con la labor iniciada en estas páginas.

En conclusión, a través del presente trabajo se considera que existe una tragedia sin Dios, que existe una tragedia contemporánea y que, a pesar de sus diferentes formas y estilos, el teatro occidental no puede despojarse de la perpetua esencia trágica que caracteriza al ser humano. ■

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (2011). «¿Qué es lo contemporáneo?» en G. AGAMBEN *Desnudez*. Madrid: Anagrama.

ALBERO, Miguel (2016). *Godot sigue sin venir. Vademécum de la espera*. Madrid: Páginas de Espuma.

ANTISERI, Dario y REALE, Giovanni (2010). *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Madrid: Herder.

BARDIOU, Alain (2007). *Ser y lenguaje en Beckett. El infatigable deseo*. Madrid: Arena.

BARKER, Howard (2006). *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*. Besaçon,:Les Solitaires Intempestifs.

BAUMAN, Zygmunt (2013). *De la vida en un mundo moderno líquido. Vida Líquida*. Madrid: Planeta.

BECKETT, Samuel (1983). «Three dialogues with George Duthuit» en *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Traducción de Laura Cerrato. Londres: John Calder.

BECKETT, Samuel (1995). *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets.

CERRATO, Laura (2006). «¿Es Beckett todavía nuestro contemporáneo?» En *Revista ADE*, nº 111, 158-164.

ESQUIROL, Josep María (2016). *La resistencia íntima*. Barcelona: Acantilado.

ESSLIN, Martin (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.

FOSSE, Jon y TUSVIK, Marit (2008). *Yo soy el viento. La casa de hielo*. Madrid: Astillero.

GARCÍA TORTOSA, Francisco (1991). «El silencio en Esperando a Godot» en J. BARGALLÓ CARATÉ y F. GARCÍA TORTOSA *Samuel Beckett: palabra y silencio*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.

HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl (2009). *Incoherencia de la trama e indeterminación de los personajes*. Recuperado de <http://hernandezgarrido.com/documentos/ensayoRAULHERNANDEZGARRIDOIncoherenciatramacontradicionpersonaje.pdf>, página oficial, consulta 24/05/18.

HERRERAS, Enrique (2006). «Medio siglo esperando a Godot». En *Revista ADE*, nº 111, 167-172.

LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel (2008). «Fosse y Tuskin, dramaturgos de los fiordos» en J. FOSSE Y M. TUSVIK *Yo soy el viento. La casa de hielo*. Madrid: Astillero.

MAETERLINCK, Maurice (1935). *El tesoro de los humildes*. Santiago de Chile: Ercilla.

MAETERLINCK, Maurice (2009). *La Intrusa. Los ciegos. Pelleas y Mélisande. El pájaro azul*. Ed. Ana González Salvador. Madrid: Cátedra.

MAMET, David (2001). *Los tres usos del cuchillo*. Barcelona: Alba.

MAZA, Lucia de la (2008). *Tragedia contemporánea y su posibilidad*. Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres.

MORAL, Juan Manuel del (2001). *Historicidad y temporalidad en El ser y el tiempo Heidegger. Signos filosóficos*. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/343/34300506.pdf>, página oficial, consulta 22/4/18.

MÜLLER, Heiner (1987). «Ribera despojada» en *Revista Primer Acto*, nº 221, 54.

NIETZSCHE, Friedrich (2000). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.

NIETZSCHE, Friedrich (2001). *La gaya ciencia*. Madrid: Akal.

NIETZSCHE, Friedrich (2003). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.

PAVIS, Patrice (1984). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Madrid: Paidós Ibérica.

PAVIS, Patrice (2006). «¿Representar la calamidad? Puesta en escena y performance en Aviñón 2005». En *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, nº. 26, págs. 4-18.

PINKLER, Leandro (2005). «La época de la muerte de Dios», en L. PINKLER y T. ABRAHAM *La religión en la época de la muerte de Dios*. Buenos Aires: Marea.

RAFTER, Denis (2006). «El mundo-circo de Samuel Beckett». En *Revista ADE*, nº 111, 173-180.

RIVERO WEBER, Paulina «Prólogo» a F. Nietzsche (2004). *La muerte de Dios*. México: Universidad Nacional Autónoma.

SANCHÍS SINISTERRA, José (2006). «Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora». En *Revista ADE*, nº 111, 149-153.

SASTRE, Alfonso (1956). «Siete notas sobre Esperando a Godot». En *Revista Primer Acto*, nº 1, 46-52.

SPREGELBURD, Rafael (2006). «Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes». En *Revista Pausa*, 24, 17-30.

STEINER, George (2012). *La muerte de la tragedia*. México: Fondo de cultura económica.

SZONDI, Peter (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Madrid: Dykinson.

TRANCÓN, Santiago (2004). *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro*. Recuperado de <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/santiagoTrancon.pdf>, página oficial, consulta 12/05/18.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2012). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza.

"Somos amateurs en el sentido más marxista del término"



José Antonio Ramos Arteaga

Director de la Agrupación de Teatro de Filología de la Universidad de La Laguna

Entrevista a José Antonio Ramos Arteaga, responsable de la Agrupación de Teatro de Filología de la Universidad de La Laguna.

Treinta y tres años de vida cumple este 2019 una de las organizaciones más longevas de teatro universitario de Canarias. Surgida al amparo de las clases de latín del curso 85-86 que el profesor Rafael Pestano impartía en la Facultad de Filología, rápidamente aquel grupo de jóvenes entusiastas reconocen lo teatral como una herramienta didáctica perfecta. Uno de aquellos jóvenes era Pepe Ramos Arteaga, hoy director de la Agrupación, además de licenciado y doctor en Filología Hispánica por la ULL.

CÉSAR: ¿Fuiste el impulsor de ese primer grupo de entusiastas?

JOSÉ ANTONIO: No. Coincidimos allí varios que veníamos haciendo teatro en la escuela y en el instituto. Yo venía de esa actividad cultural del Instituto Andrés Bello. Veníamos, de alguna manera, del teatro escolar. Y queríamos continuar haciendo cosas dentro de la universidad. Luego el roce fue haciendo el cariño, por lo que quedó un núcleo muy interesante de personitas y decidimos ponerle un nombre al grupo: Agrupación de Teatro de Filología. El concepto de *agrupación* eliminaba así cierto verticalismo, y conectaba con el asamblearismo que nos caracteriza.

C: ¿Qué líneas definen el trabajo de la Agrupación?

J.A: Hay un fondo común en el trabajo. Que sea lo más asambleario posible en cuanto a la toma de decisiones; no existe, de hecho, una línea de dirección clara, sino que toma un poco de la aportación de los demás compañeros. Otra peculiaridad de nuestro trabajo es la limitación de infraestructura; es siempre muy en precario, por lo que nuestros espacios son aulas, pasillos, patios, césped... También para la agrupación es fundamental no hacerle nunca la competencia al teatro profesional. Somos amateurs en el sentido más marxista del término. Cuando actuamos, por ejemplo, en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna, donde se nos obliga a cobrar, siempre destinamos todo ese ingreso a la labor de alguna ONG. Nuestro ámbito de trabajo es la Universidad, fuera de ahí nos cuidamos de no hacerle la guerra a los profesionales. Por último, es un teatro que está comprometido no solo con el texto o la performance, sino con el activismo, colaborando en manifestaciones o con centros sociales ocupados, lo que nos permite tener por un lado un repertorio de textos muy intervenidos (porque hacemos un trabajo de dramaturgia sobre los textos elegidos), y por otro un trabajo performativo de interacción en la calle. Nos interesan textos críticos, pero también textos con los que podamos aprender determinadas técnicas teatrales.

C: Un teatro de tipo jesuita, casi. Por lo que tiene de divulgativo, ¿no?

J.A: Es que nuestra Agrupación no tiene una vocación de proyecto artístico cerrado, es decir, de formar artistas, sino de dotar a los futuros profesionales de la filología de determinadas virtudes que luego van a necesitar en el aula: la superación del miedo escénico, la capacidad de memorización, la lectura expresiva, la lectura de verso, la performance en el aula... Eso sí, tienen una línea de textos: textos críticos que no circulan generalmente y que los grupos profesionales no pueden representar, o textos de la tradición que nos ayudan a aprender de la tradición dramática, y que nos permiten a su vez trabajar sobre la imaginación, debido a su carácter primitivo.

C: No siempre trabajan el género dramático. Recuerdo haber visto algunos montajes sobre la obra de Fernando Pessoa, o incluso cuentos de Apuleyo, como sucedió precisamente para el estreno de la Agrupación.

J.A: Nunca hemos hecho esa distinción de géneros, porque una de nuestras características es la de dramatizar textos. Uno de nuestros últimos trabajos es, por cierto, una dramatización de una novela de la picaresca dieciochesca canaria, *Vida del noticioso Jorge Sargo*, de Viera y Clavijo.

C: Cierto. Cuéntanos sobre la experiencia de haber estado en la Biblioteca Nacional de Madrid con ese montaje sobre el texto de Viera. ¿Qué otros sitios han conocido como agrupación?

J.A: Fue preciosa porque nos trataron muy bien y estaba en consonancia con un público muy entregado y con unas condiciones de trabajo bastante buenas. Por lo demás, hemos estado en Suiza, donde nos invitaron a un evento sobre pobreza y hambre en la literatura, donde llevamos una versión de *Pedro Páramo y otros cuentos*, de Juan Rulfo. Hemos estado también en el Festival Internacional de Teatro Universitario de Agadir, en Marruecos; en Madrid, por la Universidad Carlos III. Y por Canarias varias veces con *Cautivas*, un texto a partir de una idea de Cirilo Leal, y que nosotros trabajamos como teatro foro.

C: Son referentes del teatro universitario en Canarias. ¿Hay o ha habido experiencias parecidas a la de la Agrupación en las islas?

J.A: En Gran Canaria, el teatro universitario estuvo vinculado al Aula de Teatro de la Universidad de Las Palmas, que funcionaba de manera intermitente, por lo que dependía mucho del profesor o del proyecto, en sí. Nosotros llevamos treinta y tres años de trayectoria ininterrumpida y sin cambiar de nombre. *(Se ríe)* Sólo nos gana por dos o tres años Troysteatro (originalmente Pantelaria), pero ya se ha convertido también en compañía profesional.

C: ¿Cuántos espectáculos han estrenado hasta la fecha?

J.A: Pues... cientos. Cientos. Por ejemplo, solo en lo que va de año hemos tenido veinticinco intervenciones. Y ninguna repetida.

C: Por lo que ustedes nunca llegan a disfrutar de la evolución de un espectáculo en su gira. Siempre andan montando cosas para una sola vez.

J.A: Hemos tenido esa experiencia con varias obras: *Misterio Bufo* o *Rocky Horror Picture Show*, o con *Cautivas*, un texto nuestro que se llevó por las islas durante un año. El grupo de teatro está ligado al calendario escolar, por eso empezamos en septiembre, morimos aproximadamente en enero, volvemos a resurgir en febrero, y volvemos a morir en junio. Pero es muy difícil mantener una gira estable porque los componentes vienen de otras islas, y sobre todo porque en periodo de exámenes no se trabaja, para evitar precisamente que el teatro pueda ser la causa de algún tipo de fracaso.

C: En tantos años de práctica de teatro universitario habrán trabajado textos dramáticos de autores de todo género, imagino.

J.A: Y de todas partes. Hemos hecho incluso teatro japonés, la única obra que realizó Yukio Mishima, *Madame de Sade*. Teatro indio, el *Mahbarata*, lo hicimos, y era más divertido y menos coñazo que el de Peter Brook. *(Risas)* Teatro africano, teatro latinoamericano, australiano, sudafricano... Hay un montón de obras que no circulan y no se conocen. Y luego, claro, muchos proyectos que quedaron inconclusos. Como grupo nuestra vocación es fundamentalmente pedagógica, pero como no siempre tenemos posibilidades de formarnos en cursos particulares, el estudio de los textos que trabajamos nos sirve de instrumento de aprendizaje. El texto no es la finalidad sino el medio.

C: ¿Cuáles son los próximos trabajos de la Agrupación?

J.A: Tenemos pendiente un trabajo escénico que muestra todo el corpus literario incompleto o inacabado de García Lorca que lo va a llevar Adán; también está pendiente el espectáculo que hacemos cada año en el Festival Internacional del Cuento de Los Silos que va a llevar Damián, y luego yo me encargaré de llevar adelante un proyecto basado en la obra *Angels of America*, de Tony Kushner, donde nos adentraremos en teatro, sida y homofobia como ejes principales. También estaremos como cada año en el Tenerife Noir, Festival de cine negro, y en fin... en todo lo que va viniendo a medida que va pasando el año: manifestaciones, bibliotecas, colectivos, encuentros, jornadas...

C: Pepe Ramos en lo personal, ¿tiene el deseo de dedicarse en el futuro al teatro profesional?

J.A: No, primero porque tengo mucho que aprender todavía, desde el punto de vista filológico. Que es ya un mundo. Pero es que la dirección y la interpretación son también otros mundos, en sí. Siempre he desconfiado de los que se consideran directores, actores y dramaturgos a la vez. Creo que se debe ser muy genial para poder hacer todo eso a la vez. Por eso yo prefiero continuar con mi primer proyecto personal, que es el de rescatar el teatro canario anterior al siglo XIX, un proyecto que considero más beneficioso para los grupos de teatro profesional que lo que yo pudiera aportar como director escénico en circuitos profesionales. Luego está mi aprendizaje como docente, y las propiedades didácticas del teatro como herramienta. Necesito estar en el aula y necesito rodearme de gente que esté en el aula estudiando lo mismo. Mira, últimamente he descubierto en mis clases que investigar la parte física de los textos ayuda mucho: el uso o no de acotaciones, los silencios, etc... nos dan pistas sobre la fisicidad del texto dramático.

C: ¿Cómo son las nuevas generaciones que se reciben en la Agrupación?

J.A: Pues son jóvenes que han visto mucho cine, han hecho mucho musical, pero han visto poco teatro. No tienen formación teatral, como espectadores. Por eso confunden los géneros. Y por eso les pido siempre trabajar sobre vestuario negro, a fin de motivar la imaginación.

C: Sabemos que estuviste presente en la visita de Alfonso Sastre a la EAC, en el año 2003, para presenciar el estreno de Guillermo Tell tiene los ojos tristes, por la promoción de alumnos de aquel año. ¿Cómo fue la experiencia?

J.A: Mira, debo reconocer que yo de Alfonso Sastre me quedo con *Escuadra hacia la muerte* y poco más. (Y pide un "cafecito solo descafeinado de máquina y un vaso de agua". Luego prosigue). Yo recuerdo que insistí en invitarlos a él y su mujer a mi barrio para que dieran una charla. Total que fui hasta el hotel a buscarlos. Íbamos en un taxi, y yo le comparto una opinión sobre su obra: sus acotaciones no estaban escritas desde la escena, sino desde la butaca, dejando poca libertad al actor. Y debió de ofenderse muchísimo porque desde el Toscal hasta la Escuela de Actores no paró de atacar a los filólogos. Yo quise simplemente explicarle que me parecía un poco autoritario en sus acotaciones, pero se ofuscó tremendamente. En realidad, no me gusta su teatro. Aunque debo reconocer que le cogí manía porque él entendió lo que yo le preguntaba como una amenaza, por lo que seguía refunfuñando. Y yo pensé que aquello era lo que me faltaba, porque eso no se lo permito a nadie. Bueno, a Sarah Jessica Parker y porque es amiga mía. (Ríe)



César Rodríguez Yanes

MIGUEL ÁNGEL MARTÍNEZ (Pontevedra, 1974) es uno de nuestros jóvenes —pero consolidados— autores teatrales de las Islas. Posee una destacable obra dramática, editada, representada y también premiada. Su ejercicio como creador convive con su faceta de adaptador (*Nela* sobre la novela *Marianela*, de Galdós; *Un tranvía llamado deseo*, sobre la obra homónima de Tennessee Williams o *El misterio de la momia número 8* sobre un cuento de Luis Regueira). Su producción teatral es abundante (desde 2012): *Insulario*, *La mitad de un credo*, *La cabeza de Asterión*, *Fábula del topo*, *el murciélago y la musaraña*, *Hotel Florida*. *Habitación número 10*, *Corredera*, *El rompeolas*, *Fábula*



de los tres monos de ébano, las dos monedas de plomo y el buitre solitario, Ojos que no ven, El sueño del Zifio, Ángeles de amor, Nieto de Hamlet con revólver de John Wayne, Números redondos, Tai chi para cinco minutos, Dieciséis... Valga la autodefinición del autor para comprender su universo dramático: "Como dramaturgo, me interesa el conflicto de la autorrealización del individuo frente al dramático devenir de la época. Así, se puede decir que muchos de mis textos tienen en común la afinidad a esa vertiente que se ha dado en llamar teatro épico documental y plantea el texto teatral como espacio de reflexión de lo histórico y, sobre todo, de lo intrahistórico. Detrás de todo ello, subyace el drama psicológico, una escritura que arraiga en la palabra cotidiana pero sobre la que recae una fuerte carga simbólica y poética de tintes existenciales. Concibo la puesta en escena de mis textos

dentro de unas coordenadas espacio-temporales de máxima flexibilización. En este sentido, me gusta experimentar con la simultaneidad de espacios, la alteración cronológica o la multiplicidad de perspectivas de la acción dramática. Porque, en definitiva, además de reflejo de una sociedad, el teatro también es proyección de nuestra memoria y nuestro pensamiento, que tienen una peculiar forma de ordenar, recuperar e integrar las experiencias que nos hacen".

Una gavina¹

Miguel Ángel Martínez

Terraza de un bar cerca del puerto de Barcelona. Hay una mesa donde espera una taza de café. Cerca de ella se acodan ALEJANDRO y RAFAEL, dos jóvenes buscavidas. Anochece en 1955. Aún se escuchan las gaviotas.

RAFAEL: Hay que encontrar a alguien que nos preste. Si aquí no nos fía Mañanet, lo tendremos muy crudo en cualquier otro sitio. (NÚRIA entra en escena y se sienta en la mesa del café. Es una mujer rubia, joven, bonita y sencilla, lleva en sus manos un texto que debe memorizar. De vez en cuando toma café. La memorización la afectará emocionalmente. Sentirá

¹ Una gaviota.

que el texto está hablando de ella. Pronunciará a media voz en la lengua proscrita. RAFAEL, al verla, emite un pequeño silbido de admiración.) ¿No decías que no había chicas?

ALEJANDRO: Ahora no me preocupan las chicas. Ahora no tengo dinero y sin dinero no hay chicas ni nada.

NÚRIA: L'ànima general del món sóc jo... En mi està l'ànima d'Alexandre el Gran, de César, de Shakespeare, de Napoleó i de l'última sangonera. En mi, les consciències dels homes s'han fos amb tots els instints dels animals i jo ho recordo tot...²

RAFAEL: Ya te gustaría a ti ver bien a la chica. Eso es lo que te pasa.

ALEJANDRO: No.

RAFAEL: Pues yo sí.

NÚRIA: Jo ho recordo tot perquè sóc una dona sola. Una vegada cada cent anys obro els llavis per parlar i la meva veu ressona en aquest buit. Ningú escolta...³

RAFAEL: ¿Dónde duermes?

ALEJANDRO: Hasta ayer en la pensión, ahora no sé.

RAFAEL: Necesitamos tomar algo.

ALEJANDRO: No hay dinero.

NÚRIA: Una dona sola... Una vegada cada cent anys obro els llavis per parlar i la meva veu ressona en aquest buit. Ningú escolta...⁴

RAFAEL: Podemos vender tu reloj.

ALEJANDRO: No vale la pena. Solo nos darían unos duros, si es que lo aceptan.

RAFAEL: Sí que estás cenizo hoy, chico. Déjame a mí encargarme de eso. Anda, dámelo. Le sacaré lo que pueda a Mañanet.

(ALEJANDRO se lo da. RAFAEL sale, cruzando por delante de NÚRIA y entra en el local.)

ALEJANDRO (Para sí.): Soy un idiota y un cobarde. Me debía haber marchado a casa. Necesito sentarme y escribir. Debería haberle dejado.

NÚRIA: I la meva veu ressona en el buit. Ningú escolta... Tampoc vosaltres, pàl·lids focs fatus, em sentiu... Com a presonera llançada a un pou profund i buit, no sé onestic ni el que m'espera...⁵

ALEJANDRO: (Por NÚRIA.) Me gustaría ver sus ojos. Tiene el pelo rubio más bonito que he visto nunca. Tendría que haberme vuelto a casa, a dormir. Mañana me levantaría temprano. Tengo que ir temprano a la playa. Esta noche no beberé y mañana veré sus ojos en la playa.

(Vuelve RAFAEL con un par de bocadillos y dos vasos de absenta.)

RAFAEL: Diez duros, compadre. Para dos medios bocatas de sardinas

2 El alma general del mundo soy yo... En mí está el alma de Alejandro Magno, de César, de Shakespeare, de Napoleón y de la última sanguijuela. En mí, las conciencias de los hombres se han fundido con todos los instintos de los animales y yo lo recuerdo todo...

3 Yo lo recuerdo todo porque soy una mujer sola. Una vez cada cien años abro los labios para hablar y mi voz resuena en este vacío. Nadie oye...

4 Una mujer sola... Una vez cada cien años abro los labios para hablar y mi voz resuena en este vacío. Nadie oye...

5 Y mi voz resuena en el vacío. Nadie oye... Tampoco vosotros, pálidos fuegos fatuos, me oís... Como prisionera arrojada a un pozo profundo y vacío, no sé dónde estoy ni lo que me espera...

y un par de absentas: el salmón y el champán del bohemio. ¡Salud! (*Le ofrece a ALEJANDRO su parte.*)

NÚRIA: pà·lids focs fatus...⁶

ALEJANDRO: Mira, Rafael, estoy cansado, tengo sueño y te voy a dejar. (*Coge solo el bocadillo, que se mete en el bolsillo y se pone a abandonar el lugar.*)

NÚRIA: Com a presonera llançada a un pou profund i buit, no sé on estic ni el que m'espera...⁷

RAFAEL: Eh, alto ahí. No vas a dejarme cuando todo se ha arreglado, hombre. Tómate esto por lo menos. Venga. (*Le tiende el vaso.*)

ALEJANDRO: No quiero beber. Me está empezando a doler la cabeza.

RAFAEL: Con un trago a tiempo se te pasará.

(*ALEJANDRO después de titubear un instante, bebe.*)

NÚRIA: El desamor de la familia, la pobreza i les desil·lusions... Viuria en una golfa, menjaria sol pa de sègol, acceptaria el sofriment d'estar descontenta de mi mateixa amb tal de sentir la felicitat de ser actriu...⁸

RAFAEL: ¿Qué? ¿Te encuentras mejor?

ALEJANDRO: No.

RAFAEL (*Sin escucharlo. Comiendo el bocadillo mientras observa a la mujer.*) La chica es extranjera. No hay más que verla.

ALEJANDRO: Quién sabe.

RAFAEL: ¿Tú hablas inglés?

ALEJANDRO: Me defiendo.

NÚRIA: El sofriment amb tal de ser actriu...⁹

RAFAEL: Yo no hablo nada, y eso que una vez tuve una novia de Liverpool y esa chica de la terraza se da un aire a ella.

ALEJANDRO: No tiene aire de inglesa.

RAFAEL: Nunca se sabe.

ALEJANDRO: Tal vez sea francesa o italiana, pero no tiene pinta de inglesa. Hay muchas italianas...

RAFAEL: Aquella chica se llamaba Elizabeth. La inglesa, digo.

ALEJANDRO: ...que pueden parecer inglesas.

NÚRIA: Llavors em vaig tornar mesquina, insignificant, declamava de manera absurda... No sabia què fer amb les mans, no sabia romandre a escena, no dominava la veu...¹⁰

RAFAEL: Aquel verano fue algo sensacional.

NÚRIA: I vaig deixar de creure i vaig perdre l'ànim¹¹.

ALEJANDRO: Estoy cansado. Estoy muy fastidiado. Debería irme a dormir.

RAFAEL: ¡Qué dormir ni nada! (*Se percata de alguien que ha entrado en el local.*) Oye, espera. Ha entrado Lucio. Tú no le conoces. Es un antiguo camarada. Nos invitará. Vuelvo enseguida.

NÚRIA: Vostè no pot comprendre el que se sent quan un s'adona que declama molt malament...¹²

ALEJANDRO: Debería irme a dormir, a escribir. Pero no tengo remedio y no me iré. Me voy a emborrachar de la manera más estúpida. Es una chica guapa. Seguramente esta noche irá a bailar a "Paraíso".

NÚRIA: Sóc una gavina. Recorda vostè aquell home que casualment va veure una gavina? La va veure i per no tenir una altra cosa a fer, la va matar...¹³

6 Pálidos fuegos fatuos...

7 Como prisionera arrojada a un pozo profundo y vacío, no sé dónde estoy ni lo que me espera...

8 El desamor de la familia, la pobreza y las desilusiones... Viviría en una buhardilla, comería solo pan de centeno, aceptaría el sufrimiento de estar descontenta de mí misma con tal de sentir la felicidad de ser actriz...

9 El sufrimiento con tal de ser actriz...

10 Entonces me volví mezquina, insignificante, declamaba de manera absurda... No sabía qué hacer con las manos, no sabía permanecer en escena, no dominaba la voz...

11 Y dejé de creer y perdí el ánimo.

12 Usted no puede comprender lo que se siente cuando uno se da cuenta de que declama muy mal...

13 Soy una gaviota. ¿Recuerda usted aquel hombre que casualmente vio una gaviota? La vio y por no tener otra cosa que hacer, la mató...

ALEJANDRO: Esta noche, si no bebiese, yo también iría a "Paraíso". Quizá podría bailar con ella. No corre ni una pizca de aire. Cuando anochezca todavía estaremos aquí. Beberemos y beberemos hasta entonces.

(Vuelve RAFAEL con otras dos copas de absenta.)

RAFAEL (*A ALEJANDRO.*): ¿Qué te dije? Viejos amigos: socorro seguro.

ALEJANDRO: Tengo que volver a casa.

NÚRIA: Ara ho comprenc...¹⁴

RAFAEL: No hay prisa. Además, tú no tienes casa. *(Le ofrece una copa a ALEJANDRO. Toma un trago. MARÍA se levanta. Busca unas monedas en su monedero y las pone en la mesa, mientras habla.)*

NÚRIA: Ara comprenc que -el mateix actuant en escena o escrivint- l'important no és la fama o els diners... No és la lluentor amb el qual jo somiava, sinó saber patir. Aprendre a portar la teva creu i a creure. Jo creo i no sento tant dolor; quan penso en la meva vocació no tinc por a la vida¹⁵. *(Sale.)*

RAFAEL: Tu gaviota ha levantado el vuelo.

ALEJANDRO: Podríamos ir a "Paraíso".

RAFAEL: ¿Qué pintamos tú y yo en "Paraíso"?

ALEJANDRO: No sé, si vamos podríamos encontrar a la chica.

RAFAEL (*Acercándose a la mesa donde estaba NÚRIA y cogiendo las monedas y echándoselas al bolsillo.*): ¿A la italiana?

ALEJANDRO (*Con síntomas de embriaguez desesperada.*): ¿Por qué dices que es italiana?

RAFAEL: Es italiana. Tú mismo lo has dicho. Has dicho que era italiana y tú tienes buen ojo para las mujeres.

ALEJANDRO: Yo no he dicho nada. *(Bebe.)*

RAFAEL: En todo caso ella seguro que irá esta noche a "Paraíso". Todas las extranjeras van a "Paraíso". Las extranjeras saben escoger dónde divertirse.

ALEJANDRO: ¿Cuánto dinero nos queda?

RAFAEL: Unas once o doce pesetas.

ALEJANDRO: Todavía tendríamos para una copa en "Paraíso".

RAFAEL: ¿Ya no te duele la cabeza?

ALEJANDRO: Ya no.

RAFAEL: Esta noche la chica italiana para ti. Yo me buscaré otra. Vamos. *(Sale.)*

ALEJANDRO: Ni la chica italiana ni ninguna otra. Yo no iré a "Paraíso". *(Avanza hasta la mesa donde estaba NÚRIA.)* Tengo que marcharme a casa. Tengo que escribir. Tengo que escribir que una chica italiana puede perfectamente haber nacido en Liverpool. Eso nunca se sabe. Y que Elizabeth en realidad se llamaba Isabella. *(Pausa.)* Sé que ya es tarde, aunque haya vendido mi reloj estúpidamente, lo sé. La chica irá a "Paraíso", pero prefiero que no vaya. Prefiero... que no vaya. Es como si tuviera un clavo ardiendo en el cerebro traspasando toda mi idiotez. Prefiero que no vaya. Elizabeth, Isabella. *(Echa absenta en la taza vacía que ha utilizado NÚRIA. Y deja el vaso sobre la mesa.)* Ella ha encontrado su camino. Yo sigo errando. Yo sigo erre que erre errando. Elizabeth, Isabella. *(Se bebe de un trago la absenta de la taza.)* Y ya es tarde, así que me voy a dormir, sin remedio, ni sueño, ni nada. *(Sale. Oscuro final.)*



¹⁴ Ahora lo comprendo...

¹⁵ Ahora comprendo que -lo mismo actuando en escena o escribiendo- lo importante no es la fama o el dinero... No es el brillo con el que yo soñaba, sino saber sufrir. Aprender a llevar tu cruz y a creer. Yo creo y no siento tanto dolor; cuando pienso en mi vocación no tengo miedo a la vida.



Exposiciones

NUEVO TEATRO EL SAUZAL

Tras casi 20 de años de programación profesional estable y continuada, el viejo Auditorio de El Sauzal ha sufrido una remodelación completa y se ha convertido en el nuevo Teatro El Sauzal. Partiendo del principio de que lo importante en un teatro sucede una vez se apagan las luces de sala, está concebido como un espacio multifuncional que permite diferentes configuraciones escénicas, desde una convencional hasta cualquier otra contemporánea que se te pueda ocurrir. Tiene una capacidad para 445 espectadores distribuidos entre un patio de butacas de 100 y una grada de 345. La grada es retráctil y los asientos de patio son móviles.

El Skydeck o techo técnico es otra de las innovaciones de este curioso espacio, se trata de un malla metálica sobre la que están las varas de los focos y que al pegar bien los proyectores al metal no provocan sombras sobre el espacio a iluminar.

Tiene una amplia dotación técnica de última generación y cuenta también con algunos espacios alternativos para realizar eventos específicos.

Renace como lugar de exhibición y centro de producción, tal y como se venía haciendo en las últimas décadas. Siempre gestionados por los también impulsores de la idea de la remodelación, los profesores de la Escuela de Actores de Canarias Josefa Suárez y Carlos Belda.

Este cambio se ha llevado a cabo con la financiación del Cabildo de Tenerife y el Ayuntamiento de El Sauzal. El proyecto está firmado por Urbano Yanes y José Domingo Bethercourt, arquitecto y aparejador, respectivamente, del Ayuntamiento de El Sauzal y la colaboración del equipo técnico del Auditorio de Tenerife.

Más información en:

www.teatroelsauzal.com

auditorio@elsauzal.es



In memóriam



José María Ávila Medrano



Ricardo Fernández Quesada



José del Río García



Pilar Quiñones Sánchez



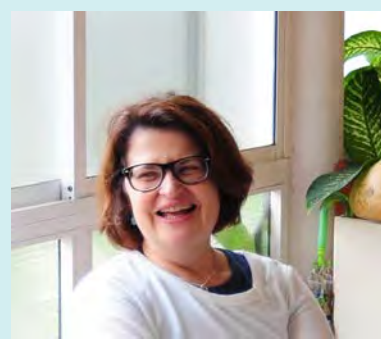
Marina Delgado Delgado



Mandi Capote



Vincenzo Cherubino Priamo



Esther Terrón Montero



Mª Carmen López Martínez

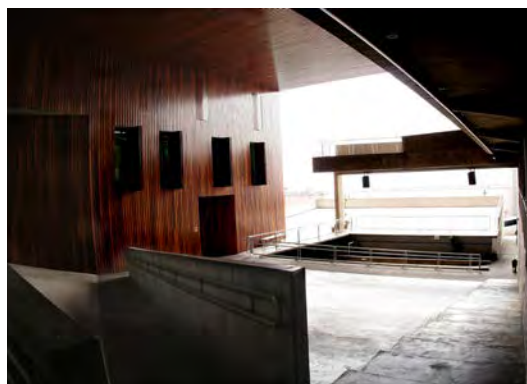


ESCUELA DE ACTORES DE CANARIAS
CENTRO SUPERIOR AUTORIZADO DE ARTE DRAMÁTICO

www.webeac.org

Las Palmas de Gran Canaria

Santa de Cruz de Tenerife



C/ Sor Brígida Castelló, 1

928 334 784 / 786

✉ grancanaria@webeac.org

C/ Pedro Suárez Hernández, 5

922 235 310 / 791

tenerife@webeac.org ✉

FARANDULA

✉ farandula@webeac.org

TRÁNDULA



ESCUELA DE ACTORES DE CANARIAS
CENTRO SUPERIOR AUTORIZADO DE ARTE DRAMÁTICO



LITOGRAFIA
TRUJILLO