

El teatro de Alfonso Sastre en la sociedad española

Mariano de Paco

Universidad de Murcia

Han transcurrido ya cincuenta años desde que unos jóvenes, amigos y amantes del teatro, decidieron en un café madrileño crear un grupo que hiciese posible un teatro radicalmente distinto del que se enseñoreaba de nuestros escenarios¹. *Arte Nuevo* muestra en su nombre el propósito que los movía, que implicaba un camino cerrado para aquellos a quienes no interesaba «un teatro totalmente inédito en España». Pasados estos diez lustros, Alfonso Sastre conserva, si bien con cierto inevitable cansancio, la voluntad renovadora y, muy recientemente, ha afirmado «la necesidad de dar vida a un teatro experimental propio»². Durante ese dilatado tiempo, Sastre ha mantenido de diversas formas una continuada y compleja presencia en el teatro español: a su condición de escritor de textos dramáticos une, como es sabido, las de hombre práctico del teatro, fundador de grupos, redactor de manifiestos, adaptador de clásicos y contemporáneos, crítico en distintas publicaciones y autor de extensos trabajos sobre teoría del arte y del teatro.

Las adversas circunstancias en los años de posguerra para la libre expresión literaria y teatral, junto a difíciles y comprometidas actitudes personales, han impedido una *relación normal* de nuestro autor con la sociedad en y para la que escribe. No constituye ello desde luego un caso único, pero sin duda ha tenido en él una especial relevancia. Ni siquiera algún clamoroso éxito, como el de *La taberna fantástica*, han hecho desaparecer su situación *marginal*, de «escritor lumpen», como él mismo ha proclamado³, hasta el punto de que Francisco Caudet pudo titular su libro de conversaciones con él *Crónica de una marginación*⁴.

Desde 1945, con sus compañeros del naciente *Arte Nuevo* (Alfonso Paso, José Gordón, Medardo Fraile, Carlos José Costas y Enrique Cerro), se propuso Alfonso Sastre «la renovación total del teatro»⁵, ante el empobrecido y degradado que, salvo singulares excepciones, dominaba la escena española⁶. En la radical amplitud de esa intención reside la importancia de *Arte Nuevo*, un grupo que, si apenas tuvo una influencia real en el teatro de la época, sí apuntó certeramente hacia sus males y manifestó la decisión de que se transformase. Años más tarde indicaba Sastre la naturaleza y el carácter que para él tenía *Arte Nuevo*: «Se trataba, desde luego, de una fundación confusa, pero ya uno había oído hablar de los teatros de vanguardia, de los teatros de ensayo y de combate que, en otros países, habían sido y seguían siendo los núcleos revolucionarios de la escena. ¿Qué traíamos nosotros? Traíamos fuego, pasión, inocencia, audacia, amor al teatro...»⁷.

En el programa de mano de su primera representación se incluía un breve texto, titulado «Un punto de vista» y firmado por *Arte Nuevo*, que resumía bien las intenciones del grupo: «Quizá antes de que hayáis leído estas líneas se habrá levantado el telón. Un teatro nuevo para nosotros, los españoles, va a hacer su presentación y se somete a vuestro juicio. Sabemos de sobra los inconvenientes. Lentitud y profundidad. Hemos querido haceros pensar en vez de divertirnos. Mientras este teatro triunfa en el mundo entero, España lo conoce a través de sus traducciones, escasas y de buena voluntad. Nuestro propósito es ambicioso. Dar a España un puesto en ese nuevo arte mundial...».

La representación fue muy bien recibida por la crítica, que destacó igualmente el meritorio alcance del proyecto. Alfredo Marqueríe, por poner un único pero muy significativo ejemplo, afirmó: «Hay que reconocer en los elementos que dirigen y componen *Arte Nuevo* una loabilísima intención, una cultura, una finura y una sensibilidad literaria nada comunes. Su deseo de encontrar caminos nobles para la renovación teatral es evidente. Desdeñan lo fácil y lo trivial y buscan lo alto y lo difícil. Quieren entretener y hacer pensar al mismo tiempo. No les importa -de momento- deshacer los viejos moldes y conectar el teatro con las orientaciones últimas [...]. Y por eso merecen nuestra mejor y más sincera palabra de aliento como el público les tributó anoche sus encendidos y prolongados aplausos al final de todas las obras»⁸. Pero ese público entusiasta no fue suficiente para la continuidad de la empresa; las dificultades, sobre todo económicas, se acumularon y al año siguiente el grupo se vio obligado a sustituir los locales comerciales en los que realizaban sus representaciones por los salones de actos de centros de enseñanza. La sesión inicial de esta segunda etapa, el 15 de noviembre de 1947, comenzó con la lectura, por el actor Enrique Cerro, del «Poema de un teatro de Vanguardia», cerrado por estos versos en los que Sastre insistía en la voluntad renovadora:

¡Traemos, ya lo veis, la gran idea,
la encendida idea de una vida mejor,
de un arte nuevo!⁹.

A la escasa atención de los espectadores se añadió el abandono de los críticos, reacios a estos inusuales escenarios y *Arte Nuevo* actúa por última vez en marzo de 1948, aunque el año siguiente aparece un interesante volumen que recoge sus textos¹⁰. No hubo, pues, respuesta adecuada al meritorio esfuerzo del grupo como tampoco después ha gozado de una conveniente atención¹¹.

Una vez disuelto *Arte Nuevo*, Alfonso Sastre continuó su empeño por medio de sus críticas en la *La Hora*¹². Era ésta una revista del S.E.U. por lo que no había de pasar censura, lo que hizo posible que se publicase el «Manifiesto del T.A.S. (Teatro de Agitación Social)» que suscribían Alfonso Sastre y José María de Quinto en septiembre de 1950¹³ y que mostraba el tránsito de una rebelión «absolutamente estética», producto de «una indiferenciación política total», a una conciencia social clara¹⁴ que, además, elegía, frente a la opción de marcharse de España, la de «utilizar la plataforma donde se pudiera publicar para empezar a hacer un trabajo contra el sistema»¹⁵.

El T.A.S. intentaba hacer llegar hasta la sociedad española, con un alcance más amplio, la revolución que *Arte Nuevo* quería para el teatro, pero la situación política y social hacía impensable que se llevase a la práctica un Manifiesto que los mismos autores creían una *provocación* y que, más que un proyecto conocido y meditado en todos sus extremos, constituía «una coacción, un chantaje que nosotros queríamos hacer al sistema»¹⁶ como desde sus primeras afirmaciones podía advertirse:

Concebimos el teatro como un arte social en dos sentidos:

- a. Porque el teatro no se puede reducir a la contemplación estética de una minoría refinada. El teatro lleva en su sangre la exigencia de una gran proyección social.

- b. Porque esta proyección social del teatro no puede ser ya meramente artística.

Poco más adelante se indicaba:

Nosotros no somos políticos, sino hombres de teatro; pero como hombres -es decir, como lo que somos primariamente- creemos en la urgencia de una agitación de la vida española. Por eso, en nuestro dominio propio (el teatro), realizaremos ese movimiento, y desde el teatro, aprovechando sus posibilidades de proyección social, trataremos de llevar la agitación a todas las esferas de la vida española¹⁷.

El T.A.S no pudo pasar más allá de esa terminante declaración de intenciones (se les prohibieron las obras que iban a representar en primer lugar y se les negó el local prometido para su ubicación), pero, como ha señalado Francisco Ruiz Ramón, «aunque el Manifiesto no llegara a ser viable como programa, significó una importante toma de posición, un grito de protesta y de alerta que no cayó en el vacío ni se perdió en el silencio», por lo que, «vistas así las cosas, el T.A.S no fracasó»¹⁸.

Después de las cuatro obritas en un acto de los años de *Arte Nuevo*, escribió Sastre *Prólogo patético*, «tragedia en seis cuadros» con la que, según sus propias palabras, se consideró «bautizado como autor dramático». Con este texto se acercaba al drama del terrorismo, «pese a no ser entonces aún tan de actualidad como luego»¹⁹, y a los problemas morales que puede ocasionar en quienes lo practican, como hizo Albert Camus en *Los justos*, obra que el dramaturgo español desconocía entonces y con la que *Prólogo patético* tiene algunas curiosas coincidencias. Inmediatamente compuso *El cubo de la basura* (1950-1951) texto que figura con el título de *Basura* en la lista de los que el T.A.S. iba a utilizar como «material dramático»; en él se plantea la cuestión de la justicia personal y de la justicia social y contiene, según el autor, «el precipitado de toda guerra civil: el desolador panorama de los vencidos. La sangre ciega los caminos de reconciliación. El drama, hoy, es testimonio y denuncia»²⁰.

Estas obras no se estrenaron (*Prólogo patético* permanece sin representar) ni se publicaron y en realidad Sastre se dio a conocer a un público más amplio con *Escuadra hacia la muerte*, que el Teatro Popular Universitario, dirigido por Gustavo Pérez Puig, presentó en el Teatro María Guerrero el 18 de marzo de 1953, con un excelente reparto (en el que figuraban Adolfo Marsillach, Juanjo Menéndez, Agustín González, Fernando Guillén, Félix Navarro y Miguel Ángel Gil de Avalle); obtuvo un gran éxito de público y crítica, por lo que se representó otros dos días además del inicialmente previsto. La obra había sido escrita el año anterior para ser estrenada en una pequeña sala londinense y el autor la concibió «sin cortapisas de censura»²¹; en ella recogía «su experiencia del servicio militar [las milicias universitarias en La Granja de San Ildefonso], del que salí detestando la institución castrense por encima de cualquier otro sentimiento. [...] Por vez primera me enfrenté con la sensación de que no era libre». El proyecto inglés no se realizó y entonces, «tras una leve operación de camuflaje» en la que se cambiaron los nombres españoles de los personajes por otros que sonasen a centroeuropeos, Sastre la presenta, sin resultado positivo, al Premio Lope de Vega (que ese año fue concedido a Giménez

Arnau y tuvo además un accésit y tres menciones) e inicia algunas gestiones para su representación. Pérez Puig se interesó por ella y fue autorizada sin ningún reparo.

En la acostumbrada autocrítica, el autor manifestaba sus deseos y propósitos: «Con *Escuadra hacia la muerte* me gustaría ingresar humilde y, a ser posible, tranquilamente, en la nómina de autores españoles de hoy: nómina a la que, en cierto modo, pertenezco desde el estreno, hace años, de varias piezas experimentales. Desde aquellos estrenos hasta hoy ha corrido para mí un tiempo de observación y de crítica; un tiempo en el que he declarado la máxima exigencia para los hombres y las cosas del teatro español. Bajo el peso de esta misma exigencia escribo mis dramas. Y a la hora de someterme yo al juicio de los demás, deseo que la crítica y el público me traten con la misma severidad y el mismo rigor con que yo he procurado siempre considerar la obra y la tarea ajenas...»²².

Antonio Rodríguez de León, uno de los valedores de *Arte Nuevo*²³, conectaba su crítica del estreno con las palabras anteriores de Sastre: «Estamos por asegurar que Alfonso Sastre acaba de ingresar, tranquila y arriscadamente, en la nómina de los autores españoles de hoy»²⁴. Eduardo Haro Tecglen, aunque indicó «algunos defectos» de la obra desde el punto de vista teatral, escribía: «Alfonso Sastre ofrece sinceramente una personalidad de escritor nato, de hombre de nuestro tiempo, preocupado por problemas auténticos y no ficticios. Por eso sumamos nuestros aplausos a los muchos y muy entusiastas que sonaron anoche en el teatro María Guerrero...»²⁵. Algo después, el novelista Ignacio Aldecoa ponía énfasis en la inseguridad existencial y social de la época, recogida por esta pieza, en la que «se oculta el fruto dulce y amargo de nuestro momento histórico. La trágica seguridad de una catástrofe, que huimos imaginar, pero hacia la cual camina el mundo; la incertidumbre y desesperanza del hombre de hoy, condenado a formar en una escuadra hacia la muerte, en un mañana próximo quizá»²⁶.

Todo hacía pensar en un prometedor futuro para la obra, que Alfredo Marqueríe, director del María Guerrero, pretendía pasar a la programación normal. Pero a la tercera sesión asistió una alta autoridad militar («el general Moscardó, el héroe del Alcázar») que protestó airadamente de que un Teatro Nacional ofreciese «una obra antimilitarista y antipatriótica». El *paso* fue suspendido y cuando, en septiembre de ese año, Salvador Soler Marí solicitó autorización para representarla, fue prohibida; no obstante, era habitual su programación por teatros de cámara y de aficionados, como el autor exponía en una solicitud de revisión del expediente de censura fechada el 19 de julio de 1955:

EXPONE: Que habiendo sido desautorizada la representación normal de su drama *Escuadra hacia la muerte* y considerando que hay motivos para solicitar la revisión de este expediente, fundados en que se realizan con frecuencia numerosas representaciones y lecturas dialogadas, que de esta obra se han hecho en recintos universitarios y extrauniversitarios, además de publicación del texto íntegro en la Colección TEATRO de la Editorial Alfil...

La Dirección General de Cinematografía y Teatro se dirigió en noviembre al Jefe del Alto Estado Mayor comunicándole que el Consejo Superior de Teatro había emitido «un informe favorable a su representación», pero, teniendo en cuenta lo sucedido en la tercera representación («se suscitaron varias quejas y objeciones de carácter castrense formuladas a este Ministerio y ratificadas incluso en cuantas ocasiones se pretendió volver a representar la comedia por agrupaciones de Cámara, generalmente universitarias»), se enviaba un texto de «esta comedia tan debatida» para que resolviesen sobre su autorización, sugiriendo la posibilidad de presentar como extranjeros a «todos sus personajes, o por lo menos aquellos que juegan un papel fundamental o

de autoridad en la misma». La Secretaría General del Alto Estado Mayor responde, con fecha 15 de enero de 1956, con un informe en el que se afirma que «la obra retrata todo lo innoble que puede ser el sujeto humano» por lo que «no es recomendable», ni siquiera con personajes pertenecientes a otros ejércitos, pues, aún así, ofrecería al espectador «una impresión de antimilitarismo»²⁷.

Nos hemos detenido en la peripecia del estreno de *Escuadra hacia la muerte* y en sus negativas consecuencias²⁸ porque, por encima de ser un *episodio* más de la imprevisible actuación de la censura, creemos que manifiesta bien lo que constituirá la compleja andadura de su autor²⁹: constantes vetos censoriales; escasa presencia en escenarios comerciales y muy frecuentes representaciones de grupos independientes y universitarios; entrega decidida al teatro, entendido como un medio de transformar la sociedad; compromiso personal y repetidas dificultades con la autoridad constituida.

El primer estreno *profesional* de Alfonso Sastre fue, el 17 de septiembre de 1954, el de *La mordaza* (con dirección de José M^a de Quinto, en el Teatro Reina Victoria de Madrid), obra inspirada lejanamente en unos sucesos reales, con la apariencia de un drama rural, que lleva al escenario una situación cerrada para la que cabría (como para *Escuadra hacia la muerte*) una interpretación metafísica pero que apunta principalmente hacia una protesta social. Con ella Sastre quiere protestar, en efecto, contra la censura que impedía su comunicación con el público, contra el silencio de una sociedad callada por la fuerza y, en general, contra toda opresión y tiranía³⁰.

Tampoco vieron los críticos en *La mordaza* apenas algo más que un hondo drama familiar que se juzgó, eso sí, muy conseguido y con una excelente puesta en escena. Recordemos, por ejemplo, a Alfredo Marqueríe:

No hay en la obra ni tesis ni moraleja. Simplemente la conclusión de que tras la noche está el día y que la vida sigue... Los personajes hablan y se comportan con arreglo a su personal idiosincrasia. Si unos son piadosos y otros no, si aquel es valiente o éste es cobarde, si alguno dice verdades y algún otro sofistiqua, es para que exista el necesario contraste, para que surja el choque, la «litis», el nudo dramático que de otra manera no podría inspirar la reciedumbre de la tragedia. La obra de Sastre se mantiene en pie, virilmente. Sus virtudes teatrales superan a sus defectos [...]. Hay drama y hay autor, que es lo importante.³¹

Los valores teatrales del texto fueron destacados por todos, incluso por quien, como Enrique Llovet, no quedó satisfecho con él³²; unanimidad se tuvo también al señalar la gran expectación ante el estreno y los resultados del mismo, que, en palabras de Vázquez Zamora, fueron: «1º. Confirmar que Sastre es un dramaturgo de primera fila. 2º. Demostrar que los autores de tendencia "culto" o preparados, aunque jóvenes, pueden poseer el necesario "toque" prácticamente teatral para atraer e interesar al público»³³.

Los años siguientes fueron cruciales en la vida y en la obra de Alfonso Sastre. En febrero de 1956 tiene lugar su primer procesamiento por haber participado en reuniones para formar un sindicato libre de estudiantes y otras para organizar un congreso de escritores jóvenes; gracias a que la UNESCO le había concedido una beca para estudiar en París, se marcha, evitando la cárcel. En la capital francesa Eduardo Haro le propone ingresar en el Partido Comunista, pero «ciertas reservas intelectuales» y la intervención soviética en Hungría lo retraen y permanece próximo al

Partido, pero sin entrar en él hasta 1963, convencido por Semprún de que «el PC no tenía por qué ser dogmático y estaba abierto a distintos puntos de vista ideológicos».

Durante estos años, Sastre continúa sus reflexiones acerca de diversos aspectos del mundo del teatro y son habituales sus colaboraciones en las revistas *Correo Literario* y *Cuadernos Hispanoamericanos*. Algunas de ellas pasan a formar parte de su libro de carácter teórico *Drama y sociedad* (1956), un «primer paso», como en el Prólogo afirmaba su autor, hacia la puesta al día de la *Poética* aristotélica.

En su actividad creadora va produciéndose, igualmente, la profundización en la tragedia como género y en el realismo como procedimiento con una evolución clara desde los planteamientos metafísicos hacia los sociales (*Tierra roja*, *Muerte en el barrio*, *La cornada*) y abiertamente revolucionarios. Pretendía Sastre en estas «tragedias socialistas» la subversión social de nuestro tiempo, pero la existencia de una mediación como la censura franquista lo *obligaba* a utilizar tiempos y lugares imaginarios³⁴. En este sentido cabe recordar piezas como la extraordinaria *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, que concluye con la muerte del tirano y la victoria de la revolución, o *En la red*, apasionada defensa de la libertad y de los oprimidos y reflexión acerca de la condición humana del «hombre clandestino», situada en la lucha por la independencia de Argelia³⁵.

En la primera de las «Once notas sobre el arte y su función», del artículo «Arte como construcción»³⁶, se afirma que «el arte es una representación reveladora de la realidad» y se exige el reconocimiento del derecho «a realizar esa representación». De ahí la progresiva inmersión en un realismo que culmina desde el punto de vista de la acción teatral en el Grupo de Teatro Realista, cuya «Declaración», firmada -como lo fue el «Manifiesto del T.A.S.- por Sastre y De Quinto en noviembre de 1961, proponía “una investigación práctico-teórica en el realismo y sus formas»³⁷. En el terreno de la teoría teatral, *Anatomía del realismo* (1965) trataba de «presentar el tema del realismo literario» buscando su verdadero sentido, más allá de una captación mecánica de ambientes con una perspectiva costumbrista.

Buen ejemplo de los peligros que corría un teatro *realista* fue lo sucedido con *La cornada*, que inicialmente iba a ser dirigida por José María de Quinto y protagonizada por Fernando Granada; pronto advirtieron director y autor que el enfoque *casticista* y de crítica particular que el actor le confería, inspirada incluso en un apoderado concreto, nada tenía que ver con la dimensión general que Sastre pretendía. Hubo, pues, que romper el proyecto y fue Adolfo Marsillach quien realizó con ella «un montaje experimental» en el que destacaban la falta de color y la música *concreta* de Cristóbal Halffter que potenciaban el carácter universal a partir de un tema y un ambiente *localistas*³⁸. No respondió el público, quizá por eso mismo, a pesar de que los críticos coincidieron en señalar unos excelentes resultados y en advertir el verdadero sentido de la obra. Gonzalo Torrente Ballester, tras referirse a «la relación abstracta dominador-dominado» visible a partir de estos personajes, alabó «la honradez constructiva y técnica de *La cornada*, la eficacia de su diálogo, la importancia de lo que se dice y de lo que se da a entender; en una palabra, todas esas cualidades patentes de gran pulso de dramaturgo...»³⁹. Adolfo Prego pensaba que en la obra «existe una idea latente, un ataque feroz contra la sociedad, que ha llegado a sustituir la verdad por la propaganda»⁴⁰. Resumía Alfredo Marquerié, pasando por alto el alcance social, que, «aunque *La cornada* desde su título a su ambiente y a sus personajes pueda ser considerada superficialmente como una obra de atmósfera taurina, la verdad es que en su fondo y en su trasfondo alienta otro propósito: el de dar nuevas versiones de viejos mitos y el de estremecernos con una lucha de pasiones opuestas y contrapuestas que, en definitiva, es la mejor condición de las obras teatrales de empeño y de altura»⁴¹.

Tras el estreno de *La cornada* tuvo lugar un hecho singular: José María Pemán publicó un artículo en *ABC* ponderando el acierto del autor y la hondura de la obra. Esto llamó la atención hasta el punto de que *Primer Acto* reprodujo el texto de Pemán junto a una carta de Sastre

calificando tal comunicación como un «milagro»⁴². Sastre se refería al «clamor» producido por el artículo y al tino de aquél al juzgar la obra, al tiempo que destacaba «la importancia de su acto como signo de algo que es maravilloso y de lo que todavía estamos, creo, muy necesitados: comprensión, comunicación y, en suma, solidaridad con los propósitos honrados»⁴³.

En 1960 tiene lugar, desde las páginas de *Primer Acto*, la conocida polémica del *posibilismo-imposibilismo*⁴⁴, a cuyo análisis se dedica una ponencia en este Seminario⁴⁵, lo que me permite no pasar de esta simple mención. Quiero insistir, sin embargo, en que, como hemos podido ver, Sastre no había renunciado al *posibilismo* en algunas de sus obras; su actitud se encontraba probablemente reforzada por el enfrentamiento con Buero Vallejo, con quien nunca tuvo «una relación muy buena»⁴⁶, y con Alfonso Paso, amigo de la infancia y juventud, con el que ahora discrepaba abiertamente. Se asentaba, además, en la voluntad de afirmar unos principios de acción social y política para la que, años después, ve ineficaces las dos posturas⁴⁷.

Es preciso no olvidar que en la década de los cincuenta Sastre se afianza, sobre todo con *El cuervo*, estrenado en 1957 por la Compañía del Teatro Nacional María Guerrero, en una línea diferente a la anterior, la de la experimentación con el tiempo y el terror fantástico (recordemos *Ana Kleiber* y *La sangre de Dios*). En Sastre se ha acrecentado después la atracción por los mitos de terror vistos de modo irónico y simbólico, como se advierte desde las obras teatrales recogidas en *El escenario diabólico*, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* y *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel* hasta las narraciones de *Las noches lúgubres*, *El lugar del crimen* y *Necrópolis*, y el poema «El Evangelio de Drácula»⁴⁸.

El tránsito de la tragedia aristotélica a la *tragedia compleja* es un personal hallazgo con el que ensancha dialécticamente sus vías creativas y lucha ante un entorno cada vez más declaradamente hostil. La búsqueda de unos héroes irrisorios en la historia o en la vida (Miguel Servet en *La sangre y la ceniza*, Viriato en *Crónicas romanas*, Rogelio en *La taberna fantástica*, Ruperto en *El camarada oscuro*) es también la búsqueda del sentido de la existencia de unos individuos socialmente desamparados en la genialidad de su pensamiento, en su lucha desesperada o anónima, en su miseria y marginalidad. Las formas teatrales se enriquecen, se recoge y transforma la herencia de Valle-Inclán y de Bertolt Brecht, se postula al mismo tiempo, con una firme coherencia ideológica, la conciencia precisa de la degradación social, frente a la «no conciencia» o a su hipertrofia.

Nos encontramos, por otra parte, en una época particularmente dificultosa en la nada fácil vida del autor⁴⁹. En ella escribe *La taberna fantástica*, tercera de sus tragedias complejas, y, al poco de concluirla, ingresa en la cárcel de Carabanchel por un arresto gubernativo derivado de sus actividades de apoyo al movimiento universitario. En 1967 se produce el estreno de *Oficio de tinieblas*, el último en un teatro comercial hasta el de *La taberna fantástica*, en septiembre de 1985⁵⁰. Durante su desaparición de los escenarios *convencionales* tienen lugar otros sucesos de primordial importancia para Alfonso Sastre: en 1974 es detenida Eva Forest, su esposa, y después él mismo, tras de lo cual, abandona el Partido Comunista⁵¹; se exilia a Francia y es expulsado en 1977; fija entonces su residencia en Euskadi, donde continúa viviendo⁵².

Experiencias tan negativas influyen sin duda en la configuración de su último teatro a través de una mirada distanciada en la que el humor es elemento capital; esa situación *doble*, dentro y fuera de la escena y de la sociedad española, lo conduce igualmente a convertirse en figura de su propia obra, bien como personaje que en ella aparece, bien como mediador a través de la creciente participación en acotaciones que constituyen una abierta complicidad con el lector ante la impuesta lejanía del espectador. La indicada posición de extrañamiento favorece la complacencia en dar forma a la lengua, única patria del escritor, y en el empleo de las hablas marginales, puesto que él mismo se siente «un escritor lumpen», y propicia igualmente una visión de la realidad en la que se invierten las percepciones y creencias habituales. Recrea por ello Sastre los mitos de

terror y reelabora mitos literarios procurando nuevas perspectivas de personajes e historias que manifiesten la complejidad de un acontecer siniestro en su acostumbrada inmediatez. Es otro ejemplo de esa especie de «dramaturgia de boomerang» construida con «la dialéctica de la participación y la extrañeza».

La fortuna de *La taberna fantástica* expresa claramente la dualidad que venimos considerando. Concluida en 1966, no se publica hasta 17 años después y consigue, al estrenarse en 1985, un memorable éxito y el Premio Nacional de Teatro. No debe, sin embargo, este «incidente» (como el autor lo llamó⁵³) provocar el olvido del largo tiempo durante el cual el texto permaneció invisible ni de la invisibilidad del autor en los escenarios comerciales.

Mediada la década de los ochenta, Sastre comienza a escribir unos dramas, protagonizados por *héroes* en acentuado proceso de decadencia personal, en los que extrema la libertad en la construcción dramática, la conciencia de teatralidad y la abundancia de elementos mágicos y fantásticos. En *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann* (1984-1985) se llevan a escena los dieciséis días finales de la vida del filósofo; *Revelaciones inesperadas sobre Moisés* (1988) nos muestra a un personaje en abierta contradicción con la imagen que de él han proyectado los textos bíblicos y que camina hacia una cruel muerte; Filo el Gordo, protagonista de *Demasiado tarde para Filoctetes* (1989), es una figura degradada que se enfrenta a una para él imposible realidad; *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1990) constituye una dramática visión de los postreros días de Edgar Allan Poe.

En las notas finales de esta última pieza, manifiesta Alfonso Sastre de modo terminante su voluntad de dar por acabada su escritura teatral, decisión que es preciso relacionar con el descontento o la amargura de muchos de nuestros más valiosos dramaturgos actuales. En *Ulalume...* conecta el dramaturgo el «último viaje» de Edgar Allan Poe con el propio, como «un autor modesto» que parece haberse quedado, según señala irónicamente, por debajo de un teatro que, a su vez (nuevamente el juego especular), se encuentra en posición inferior a la de esos *trabajos y días* del autor. Por ello afirma que se propone clausurar una producción compuesta por cuarenta y cuatro obras originales y veinticuatro versiones, que pueden permanecer «como un notable desafío al teatro español y a sus inercias e ignorancias».

Alfonso Sastre dejaba el teatro. El Premio Nacional de Literatura Dramática de 1993 cerraría con brillantez esa escritura finalizada. Pero afortunadamente no ha ocurrido así. Ese mismo año redacta, sobre un guión para un espectáculo de La Fura dels Baus, *Teoría de las catástrofes o Infernaliana o Prehistorias*⁵⁴; a continuación, *Lluvia de ángeles sobre París* (1993-1994), «una sinfonía tonta», tentativa de teatro comercial insólita en el autor; y después, la versión de *Anfitrión* de Plauto titulada *Los dioses y los cuernos* (1994-1995)⁵⁵, escrita a petición de cuatro grupos independientes, reunidos bajo el nombre de *Producciones Ñ*, con la que se abrió la III Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos que homenajeó a Sastre en noviembre de 1995.

Este *teatro después del teatro* es obra del *mismo* Alfonso Sastre y de *otro* Alfonso Sastre que sobrevive al autor dramático que en 1990 «colgó la pluma»; de este escritor presente en la escena española y ausente de los escenarios durante medio siglo; de este dramaturgo en dialéctica y conflictiva relación con una sociedad a la que, desde el teatro y quizá inútilmente, ha querido transformar.