

## Alfonso Sastre, colaborador de «Cuadernos Hispanoamericanos»

Alfonso Sastre fue, y sigue siéndolo, un referente incuestionable del difícil coraje teatral de la postguerra española<sup>1</sup>, lo cual

---

(1) Producción de Alfonso Sastre como autor dramático: *Los crímenes del zorro* (?), en colaboración con Alfonso Paso, Enrique Cerro y Carlos José Costas; *Los muertos no están aquí* (?), en colaboración con Alfonso Paso; *Comedia sonámbula* (1945 y 1947 —nueva versión en colaboración con Medardo Fraile—); *Ha sonado la muerte* (1946, en colaboración con Medardo Fraile); *Uranio 235* (1946); *Cargamento de sueños* (1946); *Prólogo patético* (1949-1950); *El cubo de la basura* (1950-1951); *Escuadra hacia la muerte* (1951-1952); *El pan de todos* (1952-1953); *La mordaza* (1953-1954); *Tierra roja* (1954); *Ana Kleiber* (1955); *La sangre de Dios* (1955); *Muerte en el barrio* (1955); *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955); *El cuervo* (1956); *Asalto nocturno* (1958-1959); *En la red* (1959); *La cornada* (1959); *Oficio de tinieblas* (1960-1962); *El circulito de tiza o Historia de una muñeca abandonada* (1962); *M.S.V. o La sangre y la ceniza* (1962-1965); *El banquete* (1965); *La taberna fantástica* (1966); *Crónicas romanas* (1968); *Melodrama* (1969); *Ejercicios de terror* (1969-1970); *Las cintas magnéticas* (1971); *Askatasuna!* (1971); *El camarada oscuro* (1972); *Ahola no es de leil* (1975); *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1977-1978); *Análisis espectral de un Comando al servicio de la Revolución Proletaria* (1978); *Las guitarras de la vieja Izaskun* (1979); *El hijo único de Guillermo Tell* (1980); *Aventura en Euskadi* (1982); *Los hombres y sus sombras (Terrores y miserias del IV Reich)* (1983); *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel* (1983); *Búnbury* (1983); *El viaje infinito de Sancho Panza* (1983-1984); *El cuento de la reforma o ¿Qué demonios está pasando aquí?* (1984); *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann* (1984-1985); *Detrás de algunas puertas o La columna infame* (1986); *Revelaciones inesperadas sobre Moisés* (1988); *Demasiado tarde para Filoctetes* (1989); *Drama titulado A* (1990); *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1990); *Lluvia de ángeles sobre París* (1994); *Los dioses y los cuernos* (1995).

A este listado, habría que adjuntar sus versiones dramatúrgicas de: Geirg Büchner (*Historia de Woyzeck*, 1972), Sean O'Casey (*¡Irlanda, Irlanda!*, 1973; y *Rosas rojas para*

le hizo atraerse las antipatías, cuando no repulsiones, oficiales<sup>2</sup>, con su consiguiente proscripción de los escenarios<sup>3</sup>. A lo largo

---

*mí*, 1969), Lope de Vega (*Asalto a una ciudad*, 1971), Langston Hughes (*Mulato*, 1963), August Strindberg (*Los acreedores*, 1962), Peter Weiss (*La persecución y asesinato de Jean Paul Marat*, 1966; *Noche de huéspedes*, 1970; y *El señor Mockinpott*, 1970), Henrik Ibsen (*La dama del mar*, 1960), Eurípides (*Medea*, 1958), o L. Pirandello (*Liola*, 1970).

(2) Sus enconados enfrentamientos con la censura le hacen declarar: «Siento un odio profundo hacia la censura», «Los censores son los degradadores de nuestra cultura en general», «Los empresarios no presentan textos míos a la censura por miedo a que se enturbien sus relaciones con la Administración». En el verano de 1953, en Santander, durante su conferencia *Panorama del teatro contemporáneo*, arremete contra la censura; y en 1960, Sastre figura entre los más de 200 escritores y artistas que firman un escrito denunciándola. Su trayectoria profesional se convierte, así, en un rosario de prohibiciones, registros domiciliarios y secuestro intelectual. Su primer gran éxito teatral: *Escuadra hacia la muerte*, fue prohibida, en 1955, a la tercera representación debido a un oficio del Estado Mayor Central del Ejército; tuvo la mala suerte que a una de sus funciones acudiese el general Moscardó, afecto en extremo a las tesis franquistas, y que, según recuerda Sastre, montase «en cólera cuando vio la obra, diciendo: *¿Cómo en Madrid se puede hacer una obra contra el Ejército?*». Aun así, «la obra, de un modo clandestino, ilegal, fue representada centenares de veces por los grupos universitarios en las universidades, colegios y parroquias, por seminaristas, aficionados, estudiantes...», recuerda Sastre en su conferencia *El porvenir del drama* (Washington, 26 de abril de 1994).

En ocasiones, las difíciles relaciones entre autor y entorno llegaron a mayores, como acaeció en 1977 cuando hizo explosión una carga de plástico en el teatro barcelonés donde tenía lugar el estreno, después de 13 años de veto, el montaje de *M.S.V. o La sangre y la ceniza*.

La censura impuso, por ejemplo, a su versión dramática de *Rosas rojas para mí*, de Sean O'Casey, más de 60 cortes. El libro de relatos de Sastre: *Las noches lúgubres* fue tan bárbaramente mutilado, que los supresiones llegaron a afectar a cuentos completos.

(3) Algunas de sus piezas dramáticas tienen que procurarse un estreno alternativo, generalmente con una escandalosamente reducida permanencia en cartel, o «alguna fugaz representación en ámbitos supermarginales», en propias palabras del dramaturgo madrileño. Cuando no hubieron de traspasar sus piezas el marco peninsular para abandonar la ineditez: *El cubo de la basura* se representó en 1966 en la Universidad Obrera de Ginebra; *Tierra roja*, en Montevideo; *Ana Kleiber*, en Atenas en 1960; *En la red* (con el título de *Madrid no duerme de noche*), en Moscú; *Crónicas romanas*, en el Festival de Aviñón; *Las cintas magnéticas* se representó en Lyon en 1973; *Askatasuna!*, obra de encargo, se emitió por la TV sueca.

El alejamiento de Alfonso Sastre de la escena por causas políticas, se prorrogó, inexplicablemente, con la llegada de la democracia constitucional. Ello le ha provocado un resentimiento ante la desconsideración: «Anda y que te zurzan, teatro español», declaró

de varias décadas, Sastre se ha constituido en el más significativo y significado cultivador de la teoría<sup>4</sup> y la praxis de una brechtiana dramaturgia social-realista de protesta y denuncia que, sin desentenderse del discurso interno que todo hecho artístico implica, así como sin renunciar a una evolución conceptual congruente, arremetía, manifiesta aunque simbólicamente —sus piezas, incluso aquéllas más comprometidas, son mucho menos explícitas de lo que se ha dicho— contra un sistema granítico de privaciones y represalias ideológicas<sup>5</sup> de índole intransigente<sup>6</sup>.

Sastre ha puesto a caminar su talento teatral de la mano de sus inmediatas preocupaciones sociales; arte y realidad son, para él, indisociables. No nos encontramos en su teatro ante

---

en 1992 en el artículo «El teatro español y un servidor de ustedes» (*Primer Acto*, 242, pp. 10-12). En la misma desencantada reflexión anuncia su retirada como autor: «Ni una línea más para el teatro. Representese lo ya escrito». Sin embargo, tal ofuscada reacción no duraría mucho, como se puede advertir por su bibliografía (vid. nota 1).

(4) Su primer ensayo data de 1956: *Drama y sociedad*. A él siguieron: *Anatomía del realismo* (1965); *La revolución y la crítica de la cultura* (1970); *Crítica de la imaginación* (1978) o *Prolegómenos a un teatro del porvenir* (1992). Afirma Sastre que «lo social es superior a lo artístico y la misión del arte es transformar el mundo».

(5) Activista y agitador intelectual, su compromiso político izquierdista (se incorporó al Partido Comunista de España en 1962, para abandonarlo en 1974, y radicalizar sus planteamientos ideológicos en el movimiento abertzale) le valdrá detenciones, procesamientos y reclusiones; en 1956 es procesado por tomar parte en las agitaciones estudiantiles de marzo; en 1961, por redactar un documento en favor de la amnistía de los presos políticos; y en 1966, durante un mes, a causa de haber leído públicamente un texto contra la tortura en una asamblea universitaria. También fue encarcelado en 1968, en 1974 —acusado de terrorismo— y en 1977 —acusado de supuestas injurias a las Fuerzas Armadas en una carta publicada por el rotativo madrileño *El País*—. Alguna de sus piezas dramáticas (*Ahola no es de leñ*, ambientada en la Cuba colonial española y en la que se habla, según Sastre, de «nuestro racismo interiorizado») fue compuesta en la cárcel de Carabanchel.

(6) Algunas de sus obras tienen como tema principal una de las lacras de los sistemas totalitarios: la tortura; así sucede, por ejemplo, en las tituladas: *Prólogo patético*, *Asalto nocturno*, *Tierra roja*, *En la red* o, más recientemente, en *La columna infame*, donde centra, a medio camino del duro documento-denuncia y la bufonada esperpéntica de negra raíz, la aplicación de tan deleznable prácticas policiales disuasorias, en varios de los siete cuadros de que está compuesta, en el marco del problema vasco.

una traslación al terreno creativo de una realidad de marcados perfiles, ya que, si no, se fagocitaría su poder polisémico, catártico, de perdurabilidad más allá de unas situaciones limitadas por una determinada concreción espacio-temporal.<sup>7</sup> Ni siquiera la coacción medioambiental debe actuar al modo de un cepo; a raíz de su famosa polémica con Buero Vallejo sobre posibilismo/imposibilismo<sup>8</sup>, manifiesta: «Sólo merece la pena hacer un teatro imposible posibilitado por la acción, por la práctica social, que siempre es algo más que escribir».

Corriendo la década del cincuenta, Alfonso Sastre escribió durante varios años, y con una cierta constancia, para la prestigiosa publicación *Cuadernos Hispanoamericanos*<sup>9</sup>. La primera inclusión en sus páginas se remonta a 1951 y la colaboración se cierra tres años más tarde, en 1954. Los artículos, de dispar extensión, se incluyen, dependiendo de las peculiaridades temáticas que observan, en las diversas secciones y subapartados contemplados en la revista: «Brújula de pensamiento», «Brújula de actualidad», «Asteriscos», «Bibliografía y notas», «El latido de Europa» o «España en su tiempo».

---

(7) «El arte es una representación renovadora de la realidad» (A. Sastre).

(8) Los textos que sustentan la polémica fueron publicados por la revista de José Monleón *Primer Acto*. Buero Vallejo llegó a acusar a los partidarios de lo que se denominó «imposibilismo» de producir obras nada más que para que la censura las prohibiera, para demostrar la ignominia de tal departamento; y que estos dramaturgos que sacrificaban sus textos habían aparcado sus pretensiones artísticas en pro de una prioridad política. A la autocensura «posibilista» manejada por Buero, Sastre le contraponía que «la censura no tenía un código, de modo que actuaba al arbitrio de los censores», por lo que resultaba estéril tratar de burlar su acción cuando se desconocían los parámetros en que ésta se desenvolvía.

(9) Sastre ha desarrollado siempre una nada exigua labor de crítica especializada en revistas, universitarias o no, como: *Triunfo*, *Primer Acto*, *Cuadernos para el Diálogo*, *La Hora*, *Guía*, *Raíz* o *Correo Literario*. Recientemente, la editorial Hiru Argitaletxea, ocupada en la publicación de las obras completas de Alfonso Sastre, ha reunido sus colaboraciones de tema teatral, cultural y lúdico para la prensa (*El País*, *El Mundo* o *Egin*, principalmente), en varios volúmenes: *La escena iluminada*, *Luces y sombras del teatro español*, *Las dudas claras*, *Nombres propios y prólogos gentiles*, *Los artículos determinados* o *Artículos al por menor*.

Contrariamente a lo que cupiera esperarse, viniendo de un ensayista, los textos de Sastre, urgidos por la coyunturalidad de los asuntos abordados, se encuentran más próximos, las más de las veces, a *notas culturales* o *suelos*, todo lo cual motiva que, en ocasiones, dichas contribuciones aparezcan simplemente identificadas con las iniciales del autor: A.S. Los artículos tampoco se ajustan, en sentido estricto, al campo teatral, el suyo por excelencia en esos momentos del mediosiglo, teniendo en cuenta los posicionamientos hipercríticos de Sastre como animal de raza para las tablas<sup>10</sup>; los escritos tocan, aunque algo epidérmicamente casi siempre, otras parcelas de la órbita cultural española e internacional. Las colaboraciones de Sastre en *Cuadernos Hispanoamericanos* podemos dividir las, en aras de una aproximación a su sistematización, de la siguiente manera:

- A) Comentarios cinematográficos.
- B) Temas teatrales.
- C) Teoría teatral.
- D) Crítica teatral.
- E) Necrológicas dramáticas.
- F) Temas literarios.
- G) Impresiones artísticas.

Las colaboraciones de Sastre aparecidas en *Cuadernos Hispanoamericanos* hacen un total de 31, de las que habría que restar una, ya que se repite. No se ciñen necesariamente éstas a una sola participación por ejemplar; números hay en que hace

---

(10) Además de su actividad como escritor, crítico y teórico teatral, Sastre ha sido actor de teatro (en, por ejemplo, *L'annonce fait à Marie*, de P. Claudel, con la Compañía «Teatro Universitario de Ensayo», en 1948; y en 1952, en *Antígona*, de Jean Anouilh, con la Compañía «Teatro de Hoy»), director (en 1951, con *The Gioconda smile*, de Aldous Huxley), y fundador, ya en 1948, con Alfonso Paso, del grupo teatral «La Vaca Flaca». Previamente, de 1945 a 1947, se había ocupado de la dirección y escenografía en el grupo teatral «Arte Nuevo», en cuya fundación participó con Alfonso Paso, Jose M<sup>a</sup> de Quinto y Miguel Narros.

doblete y otros en los que no interviene, si bien lo más frecuente es que su firma esté presente con un único texto por cada número de la revista de este período. He aquí, pues, la relación completa de sus inserciones durante esta época:

1. «Lenormand: un maestro» (nº 20, 1951).
2. «Del "teatro católico"» (nº 21, 1951).
3. «Notas para un esquema del teatro contemporáneo» (nº 22, 1951).
4. «El teatro, de vacaciones» (nº 23, 1951).
5. «Jean-Paul Sartre pierde puntos» (nº 24, 1951).
6. «Puntos sobre las íes del teatro social» (nº 25, 1952).
7. «El humanismo de Georges Duhamel en el Ateneo de Madrid» (nº 27, 1952).
8. «A propósito de *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller» (nº 27, 1952).
9. «Una "Nueva ley" para el teatro italiano» (nº 28, 1952).
10. «Ha muerto Jardiel Poncela» (nº 29, 1952).
11. «El hecho y el derecho de la censura teatral» (nº 29, 1952).
12. «*Milagro en Milán* o *Los pobres están de sobra*» (nº 30, 1952).
13. «Documentos del teatro francés contemporáneo» (nº 31, 1952).
14. «Porvenir de la tragedia» (nº 35, 1952).
15. «Documentos del teatro francés contemporáneo» (nº 35, 1952)<sup>11</sup>.
16. «La ciudad se defiende» (nº 37, 1953).
17. «El *Otello* de Shakespeare-Welles» (nº 37, 1953).

---

(11) Es reproducción exacta de la referencia nº 13, suponemos que por un error o despiste de la Redacción de *Cuadernos Hispanoamericanos*.

18. «Novela soviética, vida soviética» (nº 38, 1953).
19. «Cine en relieve» (nº 44, 1953).
20. «*Diálogos de las carmelitas* vendrá a España» (nº 45, 1953).
21. «Otra vez Anouilh» (nº 46, 1953).
22. «Intrusismo en la literatura» (nº 47, 1953).
23. «*El salario del miedo*, una película malograda» (nº 47, 1953).
24. «*Europa 1951*, gran fracaso de Rosellini» (nº 48, 1953).
25. «Un buen libro sobre el teatro español» (nº 49, 1954).
26. «Muerte de dos dramaturgos» (nº 50, 1954).
27. «*Madrugada*, de Buero Vallejo: un buen drama» (nº 50, 1954).
28. «Los penúltimos estrenos en Madrid» (nº 52, 1954).
29. «Una magnífica película: *Rashomon*» (nº 52, 1954).
30. «*Diálogos de carmelitas* en Madrid» (nº 55, 1954).
31. «Al margen de una exposición: El mundo de Martín Zerolo» (un nº de 1954).

#### A) Comentarios cinematográficos

Bajo este epígrafe se agrupan seis colaboraciones, en las que reseña cinco filmes de contrastada importancia (*Milagro en Milán*, *La ciudad se defiende*, *Otelo*, *El salario del miedo* y *Rashomon*) y un título intrascendente (*El hombre en las tinieblas*), tomado como mero pretexto para hilvanar unas consideraciones generales sobre el llamado cine tridimensional.

Alfonso Sastre suele destinar un buen porcentaje de líneas a desglosar la trama argumental de las películas objeto de atención. Las elegidas no lo son arbitrariamente, puesto que en algunas es irrefutable una doble intención, por las posibilidades que se le brindan al articulista para ejercer un comparación con

situaciones concretas y lacerantes del presente histórico español. Nada extraño, por consiguiente, que se ocupe de varias obras del neorrealismo italiano, más directamente entroncadas con la dura realidad.

Las recensiones cinematográficas de Sastre resultan, pues, más comentarios intuitivos, no reglados por procedimientos analíticos cerrados, que evaluaciones concienzudas de aspectos más profesionalizados: son más glosas que crítica cinematográfica en rigurosa puridad. Con todo, dejan al descubierto interesantes puntos de vista, no muy alejados de tales requerimientos de ortodoxia crítica.

En «*Milagro en Milán o Los pobres están de sobra*», pese a que achaca a Vittorio de Sica y Cesare Zavattini, sus responsables, un demérito: el tamiz evasivo de su fábula fantasiosa; pese a esto, subraya la plasmación social del abismo de clases como nota destacable en un proyecto que califica de desilusionante, donde los pobres son tiernos y los ricos, de puro ridículos, no reúnen condiciones para ser odiados.

Alfonso Sastre hace valer su documentada formación y vigilante seguimiento, en estas fechas, de los entresijos de la industria cinematográfica<sup>12</sup>, cuando alude, al comienzo de la reseña, al cambio de título de la cinta, desde que se acomete su rodaje y hasta el

---

(12) En *El banquete*, pieza nunca estrenada pero sí publicada, Sastre se ocupa de los ambientes cinematográficos de la España de los años 60. Es un mundo que conocía bien, y de primera mano, con experiencias más bien desalentadoras: Sastre había trabajado para Benito Perojo en un guión sobre la *Carmen*, de Merimée, que iba a titularse *Historia de Carmen*; un guión accidentado que, por dos veces, fue vetado por la censura, y que, cuando, finalmente, se aceptó, una polémica entre el productor y el director contratado (José M<sup>a</sup> Forqué), según relata Alfonso Sastre, desembocó en una reelaboración del texto original en su tercera versión, que se encomendó a manos ajenas a Sastre, con lo cual el proyecto del dramaturgo, como tal, no se llevaría nunca a la pantalla. No fue la única experiencia fracasada de Sastre, pues su guión *Tres hombres* tampoco cuajaría. Sí se rodarían, sin embargo, otros libretos suyos para el cine y la televisión, escritos solo o en colaboración; son los casos de: *Amanecer en puerta oscura*, *La noche y el alba*, *Un hecho violento*, *Nunca pasa nada*, *A las cinco de la tarde*, *Miguel Servet*, *La sangre y la ceniza* o *En el cuarto oscuro*.

momento del estreno. Sin embargo, no se prodigará en semejantes acotaciones en el resto de artículos cinéfilos aquí mencionados, al juzgarlas ajenas a sus propósitos, o carentes de pertinencia.

El compromiso social, y la lectura entre líneas, pujan con mayor fuerza en sus notas sobre *La ciudad se defiende*. Plantea Sastre la raíz de los robos perpetrados por quienes mostrando en absoluto predisposición para las acciones delictivas, son empujados a ellas por una sociedad autoabastecedora de insuficiencias que impide el desarrollo de otras capacidades. Sirviéndose del conflicto que la película presenta, Sastre aborda sugerencias que le tocan de cerca, como la provisionalidad, la miseria social y el cruel trasvase de una existencia opípara a unas situaciones de moderación y escasez. La traída a colación de los casos del futbolista o del torero resultan altamente ilustrativos de sus poco recónditas pretensiones paralelísticas. Y no menos rotundo resulta ser el apunte del robo unitario (colectivo) y el castigo individualizado. Las concomitancias con la persecución policial del régimen franquista, así como el colaboracionismo desleal de determinados segmentos de la sociedad con el totalitarismo (reconocible en los primeros párrafos del comentario al señalarse la respuesta ciudadana en el filme, creando sus propios órganos represivos de protección), aletean enérgicamente bajo la glosa argumental.

La exhibición en las salas españolas de la adaptación cinematográfica del *Otelo* shakespeariano, llevada a cabo por Orson Welles, la toma Sastre para entrar a saco en la dicotomía *teatro-cine*, aportando a la cuestión en liza un buen puñado de precisiones de notorio sentido común, y echándoles un rapapolvo a los puristas de la escena, por su cortedad de miras. Sastre, no sólo no acusa al cine de restarle espectadores a las funciones teatrales, sino que cree que las beneficia al aproximar las grandes obras a un público que, de otra forma, jamás pisaría, dado el elevado precio de sus localidades, un teatro convencional. Dice Sastre que por 1'50 ptas. se pueden contemplar dos pelícu-

las mientras que el coste de la butaca en una representación de Shakespeare ronda las 40 ptas.

Califica Alfonso Sastre estas manifestaciones del cine «forma popular del teatro». El barroquismo y complejidad cinematográficos de Orson Welles («El cine es Welles», afirma el dramaturgo español) son puestos como prueba de las posibilidades técnicas de un medio en el que aún queda espacio para la innovación y los nuevos lenguajes visuales, según Sastre, quien, por otra parte, no explica más detalladamente en qué niveles del arte cinematográfico se cifrarían dichos avances, percibidos en la adaptación de Welles, y cómo afectarían a la renovación de la escritura fílmica. El transcurso del tiempo le ha venido a dar, con toda justeza, la razón a Sastre, ya que desde los albores de la década de los 50 hasta nuestros días el llamado séptimo arte ha evolucionado con pasos de gigante en muy diferentes direcciones.

El desarrollo tecnologicista del cine es tratado por Sastre en su texto «Cine en relieve», apropiándose, para desplegar sus ideas al respecto, de un filme irrelevante: *El hombre en las tinieblas*. Sastre reconoce abiertamente no ser ducho en las lides científicas, aunque, prácticamente a renglón seguido, exponga sus dudas con relación a si lo que se ha visto como técnica tridimensional puede ser considerado relieve o perspectiva. Sin puntualizar en demasía sus aseveraciones, Sastre confía, sin mucha convicción, en que pueda labrarse un porvenir, siempre y cuando los notables fallos y defectos que presenta el naciente procedimiento sean debidamente corregidos. Al eventual comentarista, los resultados arrojados por el sistema-piloto le parecen decididamente mediocres. Y vuelve a insistir en que estas novedades no dañan al teatro, ni constituyen un peligro real para su supervivencia; se permite, incluso, hacer una carambola conceptual para definir al teatro, mediante una anécdota, como verdadero cine en relieve.

Alfonso Sastre se sumó en los '50 a la polémica suscitada por la proyección del filme francés *El salario del miedo*, donde las

opiniones divergían; Sastre compartió, en este particular, la tribuna de debate de *Cuadernos Hispanoamericanos* con el filósofo E. Lledó. La coyuntura es aprovechada por el dramaturgo para lanzarle una dura andanada a la actuación de la censura —otro de sus leit-motiv recurrentes—, al *adaptar* las películas, modificando/adecuando/mutilando/alterando diálogos, planos y secuencias completas. A Sastre le interesa en la obra de Clouzot el análisis del miedo colectivo, una idea que mimará en buena parte de sus piezas teatrales; el trasfondo social y la carga trágica de ese impagable viaje al infierno concentran, para el articulista, lo mejor de una película, que contiene un desenlace, en sus mismas palabras, «deplorable»; una valoración que motiva el título del comentario: «Una película malograda».

Aparte de su acercamiento —su gusto por el movimiento neorrealista resulta evidente— a la obra de Roberto Rosellini: *Europa 1951*, que Sastre preside y despacha con un lapidario título: «Gran fracaso de Rosellini», se decanta por el excelente cineasta nipón Akira Kurosawa para clausurar sus notas de asunto cinematográfico. En la reseña del filme *Rashomon*, de particular inspiración shakespeariana, se le saluda efusivamente como demostración de arte «excepcional», un epíteto que, por varias veces, repetirá a la hora de dirigirse a la producción japonesa, si bien sólo aportará Sastre escuetas pinceladas del porqué de tales entusiastas atribuciones. Resalta el impecable quehacer de los protagonistas y la importancia de la cámara como metáfora de la policía, escrutando las declaraciones de los implicados en un asesinato. La calidad del producto le hace concebir, un tanto erráticamente, una suerte de generalización de la industria de aquel país como cinematografía de alto status artístico.

## **B) Temas teatrales**

A lo largo de seis crónicas, distanciadas en el período de colaboraciones de Sastre en *Cuadernos Hispanoamericanos*, las

miradas del autor asumen variadas perspectivas y prioridades. Van desde la pura reseña bibliográfica de novedades hasta revisiones de fenómenos como el del *teatro católico*, el *teatro social*, la censura o las nuevas leyes para el teatro italiano que, por aquellos años, se estaban debatiendo.

En «Del “teatro católico”», interviene en una discusión teórica suscitada por un concurso de teatro católico, donde no todos los que toman, de alguna forma, partido coinciden en el sentido y extensión del término en cuestión. Sastre defiende en este temprano texto —es el segundo que inserta en la publicación del Instituto de Cultura Hispánica— sus conocidas concepciones de la materia dramática<sup>13</sup>. El teatro, según Sastre, debe combinar el juego con el testimonio, al tiempo que el dramaturgo no puede darle la espalda a su época. Sus apreciaciones le conducen a reclamar para la exposición de asuntos religiosos desde un molde católico una manifestación de teatro de agitación y propaganda. Rechaza los criterios de aquéllos que desechan esta variedad teatral. Sastre muestra, de ese modo, una amplitud de posibilidades, no cerrándose en banda en las propias vertientes.

El artículo «Una “nueva ley” para el teatro italiano» trae a colación la reforma organizativa que se debatía entonces en el Parlamento de Italia, y en la que, exteriormente, tomaban partido los implicados en este proceso. El autor recoge dos tesis de eminentes personalidades de la escena italiana (Egidio Ariosto, pre-

---

(13) Por entonces, Sastre, junto con José María de Quinto, ya ha puesto en circulación el Manifiesto del Teatro de Agitación Social, que, aunque lo publica *La Hora*, resulta, otra vez, prohibido. En él, se cree en «la eficacia teatral del drama, ausente de los escenarios españoles desde hace tiempo», y con él se trataba «de llevar la agitación a todas las esferas de la vida española», ya que se quería «impulsar un fuerte movimiento de retorno al teatro». El Teatro de Agitación Social pretendía trabajar sobre obras como: *La luna se ha puesto*, de John Steinbeck; *La fuerza de un gigante*, de Upton Sinclair; *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller; *Las manos sucias* y *Basura*, de Jean-Paul Sartre; *Madre Coraje*, de Bertolt Brech; *El mono velludo*, de Eugene O'Neill; *Silicosis*, de José M<sup>a</sup> de Quinto o *Huelga*, de John Galsworthy.

sidente del Instituto del Drama Italiano; y Silvio d'Amico, director de la Academia Nacional de Arte Dramático, de Roma) para situar este estado de cosas en un plano simétrico a la situación latente española. Se busca no poner «parches, pequeñas disposiciones ocasionales», sino una «revisión a partir de los cimientos», «una revisión general y minuciosa, una ley orgánica».

Las peticiones italianas podrían suscribirlas perfectamente los hombres de teatro españoles. Y la mayor parte de ellas pueden rastrearse en las urgentes necesidades apuntadas incansablemente por Sastre; se piden, entre otras cosas, la subvencionalidad estatal en base a la calidad artística del producto ofertado; la potenciación de espectáculos nacionales; la supervivencia y estabilidad de las nuevas compañías teatrales sin llegar a una burocratización amenazadora; la necesidad de una eficaz clasificación de los grupos teatrales («pequeños teatros estables» versus «teatros experimentales o universitarios»); o que se facilite un acercamiento del público al espectáculo teatral mediante «precios accesibles» y «jiras a provincias».

Las novedades librescas se abordan en dos escritos. En «Documentos del teatro francés contemporáneo», Sastre enjuicia dos obras: *Las confesiones de un autor dramático*, de Lenormand<sup>14</sup> y *Testimonios sobre el teatro*, del actor Luis Jovet. Si bien los títulos cooperan a una fijación de las coordenadas por las que se mueve la escena gala, por lo que el articulista nos relata se trata más bien de libros dominados por exculpaciones y recetarios de consejos, que, en ambos casos, evidencian, sin embargo, la pasión que por el teatro sienten sus firmantes.

La otra noticia bibliográfica la ofrece en «Un buen libro sobre el teatro español», donde recibe alborozado la apari-

---

(14) H. R. Lenormand fue de los denominados por Sastre «grandes pequeños escritores de teatro» de quien, con Toller o Priestley, más influenciado se reconoce el dramaturgo madrileño.

ción del estudio del crítico Domingo Pérez Minik: *Debates sobre el teatro español contemporáneo*. Sastre considera necesitado de reflexiones serias y aquilatadas el momento histórico actual (años 50) del hecho teatral, a consecuencia de lo cual le concede al trabajo de Pérez Minik el calificativo de «indispensable». Se lo merece, al margen de su contenido, porque viene a llenar un espacio vacío en la carestía bibliográfica sobre las artes escénicas españolas. No obstante, le reprocha al responsable del ensayo el olvido de Jardiel Poncela y del teatro cómico español. No comparte Sastre este mohín de indiferencia, como tampoco, en sentido inverso, la sobrevaloración que se emprende de dramaturgos como el olvidado Jacinto Grau o Miguel de Unamuno. En la reseña del importante libro de Pérez Minik, Sastre reconoce muy gustoso las dianas pero, sin que éstas le cieguen, apunta los, a su entender, notables yerros o desviaciones que él, para no cargar de aspectos negativos su valoración, denomina «pequeñísimos reparos».

De la espinosa problemática de la censura, sobre la que, en otros lugares, Sastre tiene opiniones muy severas, escribe en «Hecho y derecho de la censura teatral». No adopta, en este momento, quizá por prudencia periodística, una postura cerril, de ataque frontal y sin paliativos, sobre un asunto tan carismático, sobremanera para quien fue uno de los más renombrados padecedores de la tijera censora; y sorprenden sus sopesadas recomendaciones de que la censura ha de ejercer un control de Estado, pero de un modo cauto y profundo, no dejándose llevar por fruslerías y ridiculeces inopinadamente fútiles.

Distingue tres variantes en la relación teatro-Estado (teatro libre, dirigido y controlado), y critica la acción censora cuando les niega el pan y la sal a obras que, según su restrictiva vara de medir, cree que puedan resultar perjudiciales por su carencia de ejemplarizantes lecciones de optimismo. Sastre consagra a la

tragedia una dilatada porción de sus juicios<sup>15</sup>. Reclama su función purificadora, al confluír en ella los placeres estético y ético. Pone énfasis en la situación coetánea de hacer hincapié en lo social, que desemboca en planteamientos «pre-políticos», con la consiguiente alarma del aparato censor que ve amenazado el calmo estado de tranquilidad cívica.

En torno al teatro social ahonda Alfonso Sastre en la colaboración: «Puntos sobre las íes del teatro social». El artículo es, inevitablemente, un borrador de sus preocupaciones mayores y viene motivado por la controversia creada con la convocatoria, en julio de 1951, de un premio de teatro social (Premio Pujol de Teatro), dotado económicamente con una jugosa retribución pecuniaria (400.000 ptas.), y cuyo montante se repartieron 5 de las casi 300 obras presentadas a concurso. En su texto, tras indicar que «asistimos a una gran confusión terminológica», esboza Sastre cuestiones como: el teatro como arte social («el escenario es una estupenda caja de resonancia»); qué se entiende por teatro social y la redundancia de la expresión («el Teatro es ya en sí un *arte social*»); cuáles son los temas sociales, remarcando que no deben equipararse los «temas sociales» con los «proletarios», ya que, para Sastre, el «teatro del proletariado» es «antisocial» porque únicamente «agrupa a proletarios» y «provoca la segregación del proletariado del cuerpo social»; y en qué consiste la intencionalidad social del teatro («El dramaturgo intenta que el drama —extraído de la realidad— repercuta en la realidad»).

Sastre va desgranando sugestivas ideas, fundadas en la experiencia comprobable en lo acaecido en otras escenografías,

---

(15) No en vano, la producción dramática de Sastre orbita sobre esta modalidad: de la tragedia vanguardista y existencialista, a la tragedia socialrealista, comprometida y de épica revolucionaria, sin olvidar su formulación del concepto de «tragedia compleja», en donde se funden componentes de la tragedia griega clásica con el esperpento valleinclanesco, la distanciamiento brechtiana, la convivencia de lo narrativo con lo epopéyico o simbólico, la mezcla de realidad y ficción; y se imprime relevancia al lenguaje espectacular del teatro.

concluyendo que hoy día las formas modernas del drama son las sociales; que lo social supera al arte, resituando sobre el tapete la encrucijada del arte por el arte. A los dramaturgos que sólo piensan en el efecto producido sobre el espectador, el éxito comercial y la buena construcción literaria de sus piezas, les regala unas contundentes puyas por practicar un teatro desconectado de la realidad y antisocial, al interesar exclusivamente a determinados sectores y no al global de las capas sociales.

### C) Teoría teatral

Las dos colaboraciones más densas de Alfonso Sastre para *Cuadernos Hispanoamericanos* corresponden a este bloque. En una, ordena las tendencias más importantes aparecidas en el teatro contemporáneo durante los primeros cincuenta años del siglo XX; en la segunda, exprime las posibilidades de la tragedia, su género predilecto.

A lo largo de «Notas para un esquema del teatro contemporáneo», entresaca, del atento seguimiento de las evoluciones dramáticas, el binomio *fábula-testimonio* como catalizador básico en las grandes obras. Analiza, con bastante claridad, ambas dimensiones tal y como se presentan en diversas obras: desde *El mono velludo*, de Eugene O'Neill o *El malentendido*, de Albert Camus, a *Quinta columna*, de Ernest Hemingway, *Veintisiete vagones de algodón*, de Tennessee Williams o *La luna se ha puesto*, de John Steinbeck. Para Sastre, la unión del argumento maquinado por el autor no se desliga, de la base documental que impone la vida. Se esfuerza en deslindar *testimonio* de *historia* («La Historia no es teatro, pero tratada teatralmente puede ser testimonio cuando el autor la trae al drama con intención de desvelar —a la luz histórica— una situación actual») y asimilarlo mejor a *denuncia*, dado que la *historia* es un estadio posterior al *testimonio* (de rasgo «predominantemente social», si bien cuando el testimonio «se ciñe a elementos reales de menor pro-

yección, llegamos al teatro del *claso clínico*). La *historia* se erige, pues, a partir de él, con lo que el teatro resulta ser «fuente del conocimiento histórico».

En sus aproximaciones, Sastre recalca el carácter documental de todo tipo de teatro, aunque en algunos casos («teatro libre», de André Antoine o «teatro político» o «del proletariado», de Erwin Piscator) se radicalice para transformarse en concentrado documentalista o de reportaje que reduce la labor actoral a un sometimiento del actor a su personaje, destruyendo así el divismo. Indica el articulista que la concepción teatral de Antoine lo «sacrifica todo a favor del *verismo*, de la documentalidad de la escena».

Sastre entiende el verdadero drama moderno como cargado de testimonio que no anula el potencial fabulador (como sí hizo Antoine y, extremando sus presupuestos, Piscator, que «reduce el teatro a testimonio documental, con un especialísimo fin de propaganda política», llegando a «despojar a las piezas cuyo montaje prepara de elementos fabulosos y a recargar su parte documental»). Aunque Sastre manifieste que «el drama no radica en la fábula. Lo puramente *fabuloso* no es dramático», puntos de arranque de un aburguesamiento artístico, no desprecia la parte de *fábula* que interviene en la construcción dramática. Habla del dramaturgo como «testigo» y del drama como «grito biológico-social». Afirma que las fábulas del dramaturgo «no trascienden—evasivamente— lo social para remontarse a zonas imaginativas o puramente poéticas». Para sostener sus lucubraciones —tal y como hiciera para demostrar la existencia en algunas de las principales creaciones dramáticas de este siglo de una fábula y un testimonio—, ejemplifica la naturaleza del drama moderno a través de tres obras —ninguna española— de Toller, Galsworthy y Sartre.

En las antípodas de Antoine y Piscator, sitúa Sastre al teatro español de la primera mitad del siglo XX, «teatros desarraigados de la realidad». Lo liquida con calificativos como: «evasi-

vo», «poético», «humorístico», «superficial»; un teatro «con el que se trata de divertir al espectador» y en el cual se «inventa una realidad que dura escasamente las dos horas del espectáculo». Con todo, señala que, en las últimas décadas, se aprecia un cambio de rumbo y cita los dramas de Buero Vallejo y una pieza de Calvo Sotelo titulada *Criminal de guerra*.

En este mismo artículo, Sastre arremete contra el llamado «teatro existencialista», afirmando que «el término es de una vaguedad impresionante». Para él, en esta clase de obras así encuadradas «la fábula es testimonio». Por contra, sí le concede bastante relevancia al teatro norteamericano («cincuenta años fecundos y prometedores»); de él extrae su «realismo seleccionado», que constituye «un camino de profundización en la realidad», y el emparejamiento del tratamiento social con la adscripción política, con lo cual «es difícil el hallazgo de una pieza *social* sin la menor dosis de *política*. Hasta el punto de que suele reservarse la determinación *social* para el teatro que, de hecho, es *social-político*».

Sin tratarse de una colaboración profusa, asenta, con nítido método expositivo, los pilares esenciales de la historia del teatro contemporáneo. Sin desterrar otras vías de aproximación y análisis, las que Alfonso Sastre ha tomado no pueden refutarse, son hartamente reconocibles.

En el segundo de los artículos, titulado «Porvenir de la tragedia», retoma el ensayista el concepto de *fábula* («la *fábula*, para mí, es la *trama* considerada en su aspecto de *invención*»), pero no para analizarlo desde el ángulo de su relación con el *testimonio*, sino en cuanto trama específicamente.

Sastre se pregunta por la fiabilidad de quienes (habla de la existencia de una «*crítica pesimista*», una «*crítica literaria*» y una «*crítica indocumentada*») proclamaban el irresistible declive de la tragedia —basándose en que se han dado malas muestras de ella o en una determinada «impopularidad»— para convenir que ello no se ajusta a hechos reales, ya que si tal manifestación

decaió fue debido a la desmesura y exacerbación de los seis elementos («la trama, los caracteres éticos, el pensamiento, la dicción, el espectáculo y la música») que mencionara Aristóteles en su *Poética*. Señala cómo la atención exagerada que se le ha dispensado a alguno de esos componentes ha dado lugar a formas («tragedias desproporcionadas y monstruosas» las llama) que han degenerado el corpus trágico, dando cabida a tendencias como la ópera, el teatro psicológico o el teatro de arte.

El autor se complace en demostrar cómo el secreto y móviles de la tragedia permanece inalterable desde que Aristóteles formulara su proceso. E incide, tomando prestadas del filósofo griego las palabras, en el papel tan destacado que juega la trama: «Se ha llegado a menospreciar la trama como *teatralería*, sin entrar en la consideración de que la trama es *el principio y como el alma de la tragedia*». Y lo desmenuza: «La trama es el principio que revela los caracteres éticos. De su carne brotan, ensangrentadas a veces, las ideas. La trama es, incluso, el principio del lenguaje».

Retoma Sastre en su artículo la noción de *tragedia controlada y dirigida* («la tragedia dirigida es una tragedia estrangulada»), una vigilancia en extremo celosa ejercida por la censura o el Estado autoritario («la tragedia llega al escenario purgada de una serie de elementos que el Estado considera perjudiciales para el cuerpo social»), que trae como consecuencia una inoperancia para mostrar «lo horrible y lo miserable que hay en la existencia». Certifica que, con actitudes semejantes, se ahoga el proceso evolutivo de la tragedia al ser «una falsificación de la realidad». Artísticamente, esta discriminación («Se han mantenido normas de censura que declaraban fuera de la ley la tragedia, quizá por considerarla un género demasiado trágico») sólo beneficia al «teatro alegre y confiado (...), chato y risueño», aquél que ofrece «una imagen falsa de la realidad».

Donde sí pone Sastre el acento es en la virtud de purificación ético-social de la tragedia, capaz de mover a una transformación de la sociedad y de los propios integrantes de la misma.

#### D) Crítica teatral

Cuando Alfonso Sastre inicia sus críticas teatrales en 1951 ya ha escrito ocho piezas dramáticas y estrenado tres de ellas en teatros minoritarios de cámara. En las páginas de *Cuadernos Hispanoamericanos* se hace eco de diez representaciones: tres obras de autores españoles (el drama *Madrugada*, de Buero Vallejo, la versión de *Edipo* de José María Pemán y la trilogía de José Martínez Ruiz «Azorín» titulada *Lo invisible*) y siete de extranjeros (el *Diálogo de las carmelitas*; *La salvaje*, de Jean Anouilh; *El diablo y el buen Dios*, de Jean-Paul Sartre; *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller; *El deseo bajo los olmos* y *Más allá del horizonte*, ambas de Eugene O'Neill; y *El cuarto de estar*, de Graham Greene).

En este ramillete de crítica teatral el dominio del área que pisa por parte de Sastre resulta irrenunciable; baraja constantes referencias y extrae causas y consecuencias de las problemáticas traídas a examen, en algunos casos con aguda precisión. En más de una ocasión se felicita por la favorable y esperanzadora respuesta del público ante montajes, llamémosles difíciles o arriesgados, que no entran dentro de los circuitos comerciales.

Su primer artículo es un pesimista recuento de la temporada aprovechando que, durante la franja estival, las carteleras madrileñas están presididas por «los espectros del teatro cómico y de la revista musical». En el repaso salva un drama de Buero (*En la ardiente oscuridad*) y una comedia de J. B. Priestley (*Llama un inspector*), a las que despacha con los escuetos etiquetados de «un buen drama» y «una buena comedia», respectivamente. Incide Sastre en el terreno pisado por el cine, y no deja de causar cierta extrañeza tal aseveración si se la compara con el papel no-entrometedor en el territorio teatral que para la séptima de las artes ha defendido en sus comentarios cinematográficos; se lamenta de la inexistente proyección movilizadora —de nuevo la textura revolucionaria de las artes— de las producciones comandadas por los centros estatales («Los Teatros

Nacionales —escribe— siguen trabajando de espaldas a nuestro tiempo, que exige, para el teatro, gran proyección social, acción sobre amplios sectores y participación activa en las luchas de la época») para acabar dirigiendo una fuerte andanada contra las alicortas, casi necias a la luz de nuestra época, opiniones teatrales de Jovellanos que aconsejaba, mediante la subida de tarifa, prohibir el acceso a los edificios de teatro al pueblo llano por ser un fenómeno de entretenimiento, «una distracción perniciosa», en sus propias palabras. Sastre diverge tremendamente en sus consideraciones de las ideas del polígrafo dieciochista, no entiende la manifestación dramática como «distracción *instructiva* para ilustrar el noble ocio de la gente acomodada que no tiene que vivir de su trabajo». Esa premisa la ve nuestro autor ejercitada —se pensaría que erráticamente— por los llamados «Teatros Nacionales».

Al evaluar las obras de autores españoles Alfonso Sastre se muestra displicente con las de Pemán y Azorín, y enaltece la debida a Buero Vallejo.

Del *Edipo* de Pemán señala su comprensible dicción y suspense, una pieza que «está muy bien contada desde el punto de vista dramático» y con la que el público participa «de la angustia de los agonistas de la tragedia». De la trilogía azoriniana anota la inquietud dramática de un autor «que no llegó a encontrar una fórmula de expresión dramática».

En la obra de Buero, Sastre le corrige la definición de «episodio dramático» por la de «drama», ya que, a su juicio, la obra posee sobrada entidad como para no precisar de engranaje superior. Nos comunica el carácter de prueba de fuego de su estreno tras unas creaciones no muy afortunadas y el coraje demostrado para resolver dramáticamente situaciones inverosímiles desde la más estricta verosimilitud. Sastre acoge en su recensión, y con los mayores parabienes, un título que considera obra «dura y aleccionadora», de la que elogia su «valentía en el planteamiento y en la resolución de las situaciones» y que

acaba con «*totems* y supersticiones teatrales (como aquella por la que se afirma que una obra *con muerto dentro* es para el público español, irremediablemente, una obra cómica)»; para el comentarista se confirma en *Madrugada* la talla de quien la firma.

El balance que arroja su apreciación de las obras forasteras es positivo, salvo en el caso de la de Sartre y *Diálogos de los carmelitas*.

Sobre *El diablo y el buen Dios* sentencia Sastre que es un drama esquemático, sin medida, violentando el dibujo de los caracteres, enfrascado contra viento y marea en demostrar la premisa de la inexistencia de Dios, «forzando la marcha del suceso y podando cruelmente la humanidad de los personajes»; un drama «excesivo y recargado», sin vida, que, según Sastre, resultaba más propio para construir una novela que una pieza dramática.

A *Diálogos de los carmelitas*, les dedica dos textos, uno previa su puesta de largo en los escenarios españoles, enjuiciando el libreto de Bernanos, y otro cuando ya ha presenciado la función y comprobado el trabajo de los adaptadores. En el primero de los artículos, Sastre había dejado clara su postura: el texto de Bernanos no le parecía ni una obra teatral ni un buen guión cinematográfico, «se trataría más bien de una serie de motivos dramáticos, ligeramente organizados en una estructura provisional». Tras el estreno madrileño se ratifica y reincide: el resultado lo cataloga como «cuadros absolutamente al margen de la pura acción dramática». Descarta a *Diálogos de los carmelitas* por su falta de cohesión y la inhabilidad de los adaptadores, que ofertan cuadros escénicos incomprensibles y desligados, algunos, en su opinión, perfectamente prescindibles. Destaca el crítico la decepción causada por la función a pesar de los seis autores por cuyas manos circuló el texto y a pesar, también, de la aureola de atronador éxito europeo de que venía precedida la pieza en cuestión. Aunque señala «la perfección y la gracia

del montaje», no deja de recriminarle «el feo título», «título de carpeta de trabajo, pero en modo alguno de obra literaria», decantándose, comparativamente, por el que se le dio en Zurich: *El miedo y la gracia*.

Del resto de representaciones vistas, Sastre tiene excelentes palabras para las de Anouilh y Miller. En los comentarios de las de Graham Greene y Eugene O'Neill subraya la promesa, en el primer caso, aunque mantenga que se trate todavía de «un dramaturgo dudoso y principiante»; y «el problema de la supervivencia y la representabilidad», en el segundo de los autores, como consecuencia directa del «desbordado temperamento de O'Neill».

Al abordar *El cuarto de estar*, nos informa que la pieza de Greene «ha excitado polémicas en su torno» y que ha propiciado «las más extrañas y diversas teorías», generalmente olvidándose de valoraciones dramatúrgicas. El drama lo utiliza Sastre para hablar, otra vez, de qué es lo que se entiende, o debiera entenderse, por «teatro católico», espinoso asunto que ya había intentado dilucidar en una de sus primeras colaboraciones para *Cuadernos Hispanoamericanos*, y que en esta reseña deja en el aire, ya que lo que le preocupa es que en los análisis se destaquen los flecos de índole religiosa, lo que le mueve a manifestar que *El cuarto de estar* deba ser tenida en consideración «más por la importancia propia del problema moral planteado que por el vigor y la eficacia de las situaciones dramáticas».

*La muerte de un viajante*, de Arthur Miller le da a Sastre una oportunidad magnífica para teorizar sobre qué es el teatro socialrealista y quiénes son sus cabezas visibles. El interés puesto en la cuestión justifica que el comentarista divida —por primera y última vez, en el período estudiado— su reseña en siete enjundiosos y breves apartados donde va tocando aspectos que son de su incumbencia. Así, a propósito de la naturaleza del socialrealismo dice que «se concibe la *emoción estética*

como poseyendo un fuerte núcleo ético capaz de romper y perdurar en el espíritu del espectador, proyectándose de un modo purificador en el cuerpo social». Es especialmente cuidadoso con el dilema de si debe aceptarse o no la documentación en las obras de teatro, explicando y ejemplificando en base a qué preceptos se asume esta vía. Su adhesión a esta posibilidad se resume en: «Yo pienso que la *documentación* es un magnífico supuesto del drama»; y en el corolario: «El mejor teatro norteamericano tiene una fuerte base documental». Para Sastre, *La muerte de un viajante* comandaría un tipo de teatro que, partiendo «del documento existencial, es decir, del hecho de la existencia» lograra «vislumbres ontológicas». Tras sopesar los condicionantes, Sastre reconoce que, aunque se cierne sobre su estructura «el peligro de confusionismo cronológico», la obra de Miller significa una denuncia de estimables proporciones. Codo con codo con su texto acerca de *Madrugada*, este artículo se lleva la palma en esmero crítico de entre todos los consagrados a esta faceta.

*La salvaje*, de Anouilh, constituye «un gran drama», al decir de Sastre, una obra que siembra en el espectador «el horror y la pena que producen las grandes tragedias: aquéllas en las que todos son inocentes y se hacen daño sin querer, aquéllas en las que hay nobles caracteres y grandes dolores». Reconoce la recuperación del dramaturgo francés para el gran público después de unas tentativas infructuosas. En su escrito, dibuja Sastre el perfil psicológico de la emblemática protagonista Teresa, en quien advierte una clara predecesora de la *Antígona* anouilhiana, y su inquebrantable asunción de rebeldía y pureza, como notas deslumbrantes en una tragedia desgarradora; un personaje de notable entereza que da «testimonio de la miseria ante un mundo que no puede comprender, ante un mundo claro y tranquilo, delicado y amable». El comentarista modula a la perfección el tipo femenino y su negativa a trasplantarse de mundo, volviendo entonces «a la miseria, a la vergüenza y a la lucha cruel por la vida».

### E) Necrológicas dramáticas

Alfonso Sastre se hace eco de la desaparición de tres dramaturgos en dos artículos: «Muerte de dos dramaturgos» y «Ha muerto Jardiel Poncela».

En el primero, trata del fallecimiento de Henri Bernstein y Eugene O'Neill. Al autor francés apenas le consagra unas líneas, puesto que no juzga que legue gran cosa: «No significaba mucho para nosotros, como no significaba mucho tampoco para la escena contemporánea». El envés de tales criterios acaece cuando se refiere a O'Neill. Sastre elogia las creaciones del que llama: «milagro del teatro americano que se sitúa en la vanguardia del teatro contemporáneo». A él atribuye la revitalización del medio escénico con sus variantes del monólogo («el monodialogo que ya había empleado Strindberg») y el diálogo en su búsqueda del hombre, sacando «al exterior, iluminándola, la oscura endofasia de los personajes, que quedan, psicológicamente, desnudos ante el espectador». Sagaz pero sintético, Sastre repasa el teatro de «crisis metafísica» que practicó el autor norteamericano, un teatro de «intención profundizadora y desenmascaradora» que «investiga en la existencia humana arraigada en todos los paisajes —el mar, el campo, la ciudad—, y bucea dramáticamente en el origen de los dolores y de las culpas de los hombres».

Si la semblanza de O'Neill es de una pulcritud y exactitud analítica reseñables («Mi hermano mayor es Eugene O'Neill», ha dejado escrito recientemente Alfonso Sastre<sup>16</sup>), la que le dedica a Enrique Jardiel Poncela a raíz de su fallecimiento posee un octanaje amical que encarrila sus palabras, las del comentarista, hacia sendas más intimistas; «no se trata, ahora, de hacer crítica», apunta Sastre para recordar a renglón seguido que «en artículo publicado hace tiempo traté de valorarlo sinceramente y cumplidamente». Vuelve a hacer suyas las afirmaciones de entonces, donde proclamaba la grandeza del teatro de Jardiel,

(16) Vid. *Primer acto*, art. cit., p. 10.

aseverando que el suyo era «un *teatro de embriaguez*, no un *teatro de ensueño*; un teatro dionisiaco, tan lejano de los vagos ensueños apolíneos del teatro humorístico inglés». Sastre escribe un obituario sentido y reivindicador, acusando a la vida teatral española del menosprecio, marginación y aislamiento en el que sumieron al dramaturgo muerto durante los últimos e infelices años de su existencia: «El caso literario de Jardiel es el caso de un hombre terriblemente serio, en pugna con esa broma pensosa, chata y egoísta que es la vida teatral española», dice en un momento, y más adelante: «El fenómeno Jardiel Poncela es un capítulo de vergüenza en la historia de los escritores españoles». Insiste en la importancia que le concedía a la crítica: «En pocos autores como en Jardiel el juicio crítico era acogido con tanta atención y respeto». Detalla, finalmente, alguna anécdota estremecedora y los inútiles intentos por sobreponerse a la decadencia inevitable de la enfermedad, iniciando múltiples proyectos (Sastre refiere las obras *Una gota de éter* y *Sinfonía en mí*, el drama sobre Napoleón y su serie de «comedias de los oficios») que no pasaron de meros borradores.

#### F) Temas literarios

Bajo este epígrafe se reúnen tres artículos. En ellos, disiente, en uno, sobre la uniformidad de vida y literatura en la U.R.S.S.; en otro, se mofa de los que ejercen de literatos por *hobby*; y, en un tercero, comenta socarronamente el sarao y contenido de una «docta» conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid por un viejo escritor galo.

La participación de Sastre en su escrito «Novela soviética, vida soviética» es mínima. Se limita a poner de manifiesto, ejemplificándolo con pasajes tomados de la novela *Energía*, de Fedor Gladkov, que en la U.R.S.S. la literatura conserva aún sus buenas dosis de denuncia y visión crítica de la realidad. El observador selecciona para sus propósitos tres ámbitos: la familia, el trabajo y el arte. Más que delante de un ensayo periodísti-

co, parece que nos encontremos ante unas puntualizaciones a unas afirmaciones ajenas sobre el mencionado asunto que Sastre se hubiera visto moralmente obligado a colocar en su justo sitio.

En «Intrusismo en la literatura», Alfonso Sastre descarga su burla y su amargo sarcasmo. No exenta de resquemor, la maliciosa daga lanzada por el cronista se ceba en los literatos eventuales que han recalado en la República de las Letras por algo no tan lejano como el azar o la casualidad. Le regala al estadista W. Churchill, con motivo de su Premio Nobel de Literatura, unos sabrosos párrafos que constituyen una taxativa descalificación del gobernante anglosajón como escritor. El artículo, que no toca puntos de gravedad, destila desazón, pues a través de su humorística ironía se cuele una sangrante realidad nada complaciente.

Utiliza Sastre su texto «El humanismo de Georges Duhamel en el Ateneo de Madrid» para sembrar unas curiosas notas, llenas de ironía paródica, sobre las heroicidades de un médico-novelistas, al tiempo que ofrece un fresco singular de los asistentes al acto y la infalible consideración, paradigma de soberbia e inseguridad, de que «los lectores inteligentes son amigos del escritor». Sastre desmonta la tesis de Duhamel colocándole frente a André Gide, de quien el primero criticaba sus personajes. Sastre juega hábilmente con los términos «humanismo» y «humano», y con las actitudes paternalistas del conferenciante, para permitirse, luego, poner en entredicho, por medio de un sarcasmo, una afirmación de Laín Entralgo —quien había sido director de *Cuadernos Hispanoamericanos*— relativa a los escritores procedentes de la medicina y de la ciencia en general: «¡Qué humano humanismo poseen todos estos intelectuales cuya personalidad se asienta sobre el fondo científico de la medicina!».

### G) Impresiones artísticas

Solamente se localiza una crónica que se ajuste a dicha temática, y se da la circunstancia de que es el texto que cierra el

capítulo de colaboraciones de Sastre en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Responde al título de «Al margen de una exposición: el mundo de Martín Zerolo».

Igual que sucedía con los comentarios cinematográficos, que no buscaban el diagnóstico por medio de procesos especializados, aquí de lo que menos habla Sastre —y se adelanta a sus hipotéticos detractores ondeando al viento su categoría de no-crítico de arte: «Yo no soy crítico de arte» es el comienzo de su glosa— es de aciertos o lagunas plásticas. Lo que le cautiva es el microcosmos ya para siempre instalado en sus lienzos por el artista insular; ambientes y figuras tan ásperas como vívidas, heredadas de Goya o sacadas, entre otros lugares, del mundo de *La Celestina*. Sastre nos transmite su emoción ante el paisaje de negrura humana que Zerolo eterniza, esos segmentos de la cara más paupérrima pero palpitante del momento. Exclama el comentarista: «Es el mundo, o inframundo, en el que sueñan y se corrompen las vicetiples de los últimos teatros de revista, en que se pintarrajea un payaso humilde, en que vive como una planta enferma la vieja cerillera mientras un cura triste baja al Metro, en que las niñas huérfanas uniformadas forman en la procesión del Domingo de Ramos, en que los novios se abrazan aburridos en el café, en que las habitaciones son destartaladas y vacías, en que la niña convaleciente abre, sin saber por qué, sus grandes ojos tristes». La cita, si bien larga, no tiene desperdicio para plasmar una realidad insoslayable. No resulta extraño, por lo tanto, que maride esos cuadros con la escuela neorrealista italiana, debilidad que ya se dimensionó a la hora de hablar de sus recensiones cinematográficas.

La treintena de artículos y crónicas publicados por Alfonso Sastre en *Cuadernos Hispanoamericanos* evidencian, además de la variopinta gama de asuntos que le tentaban y reclamaban su atención, un alto grado de imbuimiento en las disciplinas que más de cerca le afectaban, y es de suponer le siguen interesando.

JOSÉ LUIS CAMPAL FERNÁNDEZ