

GUILLERMO TELL TIENE LOS OJOS TRISTES

INTRODUCCIÓN

MAGDA RUGGERI MARCHETTI
Universidad de Bolonia

Existe una estrecha relación entre la evolución del pensamiento político de Sastre y la sucesión cronológica y temática de su producción teatral, como hemos demostrado en nuestra monografía (*Il teatro di Alfonso Sastre*, Bulzoni, Roma, 1975). En la misma situamos *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (escrito en 1955 y publicado en 1962) en el período de «revuelta contra la injusticia», en cuyos dramas aflora el conflicto de un hombre que desea un cambio social y lleva así al escenario una rebelión que supera el precedente estadio metafísico para denunciar la injusticia de la sociedad. El autor mismo ha tomado conciencia de ello e intenta descubrir sus causas. Se trata de una toma de conciencia común a su generación tanto entre los poetas (Celaya, Cernuda, Crémer, Nora, José Agustín Goytisolo, etc.) como entre los narradores (Sánchez Ferlosio, Fernández Santos, Juan Goytisolo, etc.). En este período Sastre está buscando una forma de lucha no burocrática donde los caracteres humanos y personales tengan todavía su valor; él intenta conseguir el difícil equilibrio que tendría que lograr el verdadero revolucionario, que en esta obra no existe; no lo son ni Guillermo Tell, muy individualista, ni los dirigentes de la insurrección con su estéril burocratismo, ni el pueblo traumatizado por la precedente represión.

Sastre estudia aquí la posibilidad de la revolución y sus trágicas consecuencias y por esto nos presenta un mito no en forma de drama histórico, sino más bien de alegoría política: el sufrimiento del hombre frente a la opresión y a la revolución.

La fuente de todos los que han tratado esta leyenda desde 1804 es el drama de Schiller, pero Sastre es el único que ha rechazado su aspecto mara-

villosa, al imaginar que Tell mata con la flecha a su hijo. Hay algo oscuro en el alma dramática de nuestro autor que le empuja inconscientemente al sacrificio, y en el fondo no hace más que devolver a la revolución su carácter coral, doloroso y sangrante. La pieza diverge de su fuente no sólo en el episodio fundamental, sino también en la reducción de los personajes y en la economía de pulsiones psíquicas típicas del teatro sastriano, que induce a eliminar el enredo amoroso entre Rudenz y Berthe por ser ajeno a la revolución. Como siempre, las pulsiones emocionales anulan las demás y en su teatro se encuentran raras veces idilios amorosos.

Tell no tiene nada del romántico héroe de Schiller, sino que constituye una fase más evolucionada de los personajes clave creados hasta ese momento. Como Germán (*El cubo de la basura*) y Pablo (*Tierra Roja*), es otra encarnación de Sastre en el proceso dialéctico, es decir, en la duda entre la revuelta individual y la organizada. Considera los aspectos positivos y negativos de ambos tipos de lucha y reconoce a la primera el atractivo del valor humano del individuo, aunque frecuentemente estéril, y a la segunda las consecuencias concretas de la asociación, pero también el peligro de caer en el burocratismo.

Tell es un hombre justo, moderado, sencillo, hipersensible, y con su intuición percibe que ocurrirá algo, sabe que la revolución es un sacrificio siempre cruento, no puede tolerar los discursos de las organizaciones, sino que quiere actuar: «Cuentan conmigo..., pero en otro terreno. Donde yo tenga algo que hacer». No tiene confianza en el intelectual, aquí representado por Fürst, que en su papel debería ser portador de la conciencia del mundo, de su época, asumir la responsabilidad social en grado más elevado que los demás, pero se pierde fácilmente en cuestiones menores, abstractas, y su revuelta es incierta e informe. Su concepción básica de la lucha le impulsa a diferenciar entre las tareas de los intelectuales y las del proletariado: «FÜRST.— [...] Lo mío... es pensar por vosotros, compañero. Lo vuestro..., actuar por mí». El «abismo» que se abre entre ellos, subrayado por la acotación, resalta la profundidad de la ruptura entre los dos grupos. La crítica del intelectual, empezada con Javier (*Escuadra hacia la muerte*), alcanza aquí uno de sus momentos más agudos en cuanto Fürst es un cobarde: por miedo del enfrentamiento físico se doblegará, pero después, al no poder soportar la humillación, se suicidará.

Tell, al contrario, a pesar de la profunda amargura que le causa la conciencia del trágico precio de la revolución, no duda en sacrificar a su hijo. Walty es todo para él; con su muerte muere también su propia alma y se niega a dejarse

convertir en un mito. En efecto, se da cuenta de no haber sido el líder de la liberación del país, sino de haber realizado sólo algunas acciones que han propiciado, catalizado, acelerado la independencia. Sabe que no ha tenido nunca una conciencia política suficiente para saber resignarse a la pérdida del hijo que amaba profundamente. De aquí su insondable tristeza, que le acompañará para siempre.

De la misma manera en que ha vivido la injusticia en la esfera individual, vive el dolor en términos absolutos y solitarios que le ciegan, le ofuscan la visión social, el nuevo panorama de liberación que se ha producido y en el que él ha participado sacrificando su propia vida. Quiere quedarse al margen hasta separar completamente la muerte del hijo de la liberación de su tierra. Rechaza el sentido y el valor de su intervención en la independencia del país, porque realmente no luchó nunca por ello, sino que tuvo momentos de rebelión personal como hombre justo. Sobre todo no está dispuesto a celebrar la victoria con oportunistas de la última hora que siempre habían sido insolidarios o indiferentes.

Tras la muerte de Walty el padre se siente aniquilado, con la existencia vaciada por su terrible sacrificio. Se identifica con su propio hijo sufriendo una regresión infantil, la mujer asume el papel de madre y él se transforma en niño para llenar el vacío dejado por quien él mismo ha sacrificado. Toda la escena recuerda el final de *Soledad*, de Miguel de Unamuno. Los dos protagonistas ocupan el lugar de sus propios hijos para evitar a sus mujeres la frustración de la maternidad perdida, y encuentran la paz sólo en sus regazos.

Diferentes mitos emblematizan los ejes fundamentales de la acción (por ejemplo, en la primera escena el dictador ya está presente con la prisión), pero el símbolo es claro y visible en cuanto la obra es profundamente española y, para que no haya dudas, Sastre recomienda que «se huya de toda reproducción –incluso estilizada– de la arquitectura y la indumentaria de la época». Pero los agentes de la policía deben tener armas de fuego, mientras que el pueblo sólo flechas y lanzas, precisamente para evidenciar la inferioridad de medios de lucha del pueblo, inerme como lo estaba el español durante la Guerra Civil.

Los policías tienen caracteres humanos y no se muestran demasiado crueles, a diferencia de la mayoría de sus obras. En esta pieza se ridiculiza a los guardias y es muy fuerte la ironía por su obediencia ciega a la orden recibida, por su servilismo que los ha convertido en autómatas, peleles en manos del jefe. Pero aun así también son seres normales, tienen problemas familiares y económicos

(«GUARDIA 2.— El sueldo no me llega»), aunque su alienación ha llegado al extremo de pedir al Gobernador: «... Arroje sobre mí. No lo olvidaré nunca. Gracias». Es manifiesto el interés del autor por analizar la individualidad de los policías; probablemente no los comprendía y puede que por ello cree personajes complejos humanamente, que no son puros antagonistas, encarnaciones estilizadas del negativo absoluto.

El personaje más típicamente español, cuya función es, como en Valle Inclán, la de personaje coro, es el ciego que con sus canciones nos pone al día sobre la ferocidad de Gessler. Como los mendigos y como el hombre de la guitarra en *Muerte en el barrio*, está tomado de la realidad española. Sus fuentes están en la vida del país, pero a diferencia de los ciegos de la tradición el de Sastre está intencionalmente politizado, tiene una conciencia política y hace de su trabajo una denuncia. No tiene nada en común, como tampoco los mendigos, con el pícaro. La miseria de éstos representa la del subproletariado, ya descrita en otras obras. Se trata de exobrerros víctimas de accidentes de trabajo, muy distintos de los pastores, cazadores y campesinos del drama de Schiller.

Para comprender cuán fuerte es la raíz española de esta obra es suficiente examinar el discurso del Secretario 1.º de Gessler, que es una síntesis de los discursos de los políticos de Franco, de Franco mismo y de las transmisiones radiotelevisivas españolas de la época: «... ¡Se construyen carreteras! ¡Aumenta el nivel de vida de las clases trabajadoras! ¡Hay libertad de imprenta, salvo para el error y la mentira! ¡Antes [...] el país estaba entregado al caos, a la corrupción, a la barbarie! ¡Con Gessler, paz, progreso, orden público, alegría! [...] ¡Qué alegría! ¡Qué alegría tan grande! (Se echa a llorar [...]. Sollozo desgarradoramente...)». El contraste dramático en el mismo individuo entre la incitación a la alegría y los sollozos pone de manifiesto el terror represivo de que se sirve el dictador. Su propio nombre adquiere aquí una doble resonancia: evoca muy de cerca al del también general Alfredo Stroessner, que acababa de tomar el poder en Paraguay en agosto de 1954 mediante un golpe militar, en una de las más largas dictaduras de toda Latinoamérica.

En esta obra hay un personaje que raramente se encuentra en el teatro de Sastre, representante de una clase casi totalmente ausente: el pequeño burgués. Lo dibuja con breves trazos, pero hechos con mano segura, y muestran todo el desprecio del autor hacia estos sumisos e insolidarios siervos del capitalismo que ni siquiera se dan cuenta de su propia explotación. El capataz no se atreve a escuchar las verdades del Ciego, y se justifica con razones personales: «Tengo mujer, tengo hijos...». Acusado de levantar una cárcel para sus

propios hijos se disculpa diciendo: «Éste es mi oficio. Yo no sé si es una cárcel [...]. Yo no soy más que un técnico...». Precisamente esta «pilatesca» situación encierra toda la condena de Sastre de estas personas que con su silencio se convierten en corresponsables, tal vez involuntarios, pero siempre cómplices de los tiranos.

Los albañiles que construyen la cárcel son pasivos, seres sin horizontes. Los guardias, el capataz, el tabernero, todos son indiferentes al sufrimiento de los demás, acostumbrados ya a no pensar ni reaccionar, despolitizados como lo estaban en aquel momento los españoles tras tantos años de dictadura. Sastre subraya intencionalmente la falta de solidaridad, porque quiere con esta obra hacer un llamamiento al pueblo español para que despierte y no sean necesarios sacrificios como el de Tell para rebelarse. El mensaje del autor es precisamente el auspicio de que el movimiento y la toma de conciencia de las masas sean tan fuertes que no se deba pagar tan alto precio para cambiar una estructura.

Se trata, pues, de una abierta queja del comportamiento de un pueblo, cuya falta de solidaridad se puede justificar en parte por la represión sufrida («MENDIGO MANCO.— Acuérdate de los días de persecución en aquel invierno, cuando tuvimos que refugiarnos en las montañas y nos cazaban a tiros [...]. Y además, los que fueron atrapados y ahorcados por el gobernador», p. 593-594), con referencia consciente a las matanzas que siguieron a la Guerra Civil como documentan Payne (*Los militares y la política en la España contemporánea*, Ruedo Ibérico, París, 1968, p. 362) y Fernández de Castro (*De las Cortes de Cádiz al Plan de desarrollo 1808-1966*, Ruedo Ibérico, París, 1968, pp. 226, 237, 243, 245), que dejaron a un pueblo aterrorizado y pasivo en su actitud externa y permitieron al franquismo perpetuarse durante tantos años.

Con esta obra Sastre no ha querido aportar un modelo de revolución, sino subrayar los aspectos negativos que pueden presentarse cuando no existen las condiciones objetivas para un verdadero proceso revolucionario. El drama se presenta, pues, como un testimonio sobre la realidad social, como una investigación casi policíaca de los culpables. Los diálogos transmiten a los espectadores la inquietud interior, causada por razones históricas, pero también existenciales porque exploran la psique humana y encuentran los diferentes procesos del subconsciente y de sus fenómenos más íntimos. El interés del drama se basa sobre todo en la alusión insinuante que, sin menoscabo alguno de la imagen poética, consigue intensificar la disponibilidad política, es decir, humana del espectador.