

# LA "TRAGEDIA COMPLEJA": BASES TEÓRICAS Y REALIZACIÓN EN LOS DRAMAS INÉDITOS DE ALFONSO SASTRE

MAGDA RUGGERI MARCHETTI

El teatro de Sastre, sobre todo en sus últimas etapas evolutivas, podría situarse en el centro de un triángulo cuyos vértices serían la política propiamente dicha, la tragedia existencial, y el arte puro como juego. Decimos en el centro como posición alejada por antonomasia de los excesos a que puede llevar la preponderancia o dominio de cada uno de ellos: es decir cierto "realismo socialista" burocratizado o populismo, el nihilismo y el Arte por el arte.

La "tragedia compleja" es sobre todo una superación del "par dialéctico" que suponen los dos primeros vértices (o mejor, sus excesos).

Partiendo del presupuesto de que la Sociedad que se intenta purificar está degradada y de que lo trágico (al menos lo trágico puro) le resulta cómico, irrisorio, Sastre afirma que el autor que no sea consciente de esta degradación cae en la ilusión de la tragedia pura. En el otro extremo una hiperconciencia lleva al esperpento, disolvente de la tragedia, a lo grotesco. Alejándose también y superando el antitragicismo brechtiano, demasiado didáctico, Sastre propone un "producto" capaz de superar la barrera que supone esta degradación para penetrar en el espectador y sacudirlo por dentro. Este "producto" debe tener un "núcleo trágico" inmediatamente perceptible por el espectador, pero dada la degradación de éste, hay que proteger a este núcleo "complejizándolo."

Son éstos en esencia los presupuestos básicos de la "tragedia compleja" que la sitúan lejos de una restauración de la aristotélica. Trátase, pues, de una tragedia que, ahondando sus raíces en el drama barroco español y en el esperpento valleinclanesco renovados a la luz de la lección brechtiana, asimila el teatro-documento (Peter Weiss, Heinar Kipphardt) y se proyecta a la búsqueda de un efecto nuevo. Los recursos de que se vale, naciendo de la observación de que "en la comicidad de muchas situaciones reside lo más profundo e inalcanzable de la tragedia humana"<sup>1</sup> y de que la lucha de clases se da sin "héroe puro" dotado de una conciencia superior, podrían resumirse en dos puntos:

(1) Un héroe (individual o colectivo) "trágico-complejo" extraño, heroico-irrisorio, vulnerable, con altos componentes afectivos y por contraposición, no tragicómico, no grotesco, no antitragico.

(2) Una alternación de signos trágicos (identificadores) e irrisorios (distanciadores). La receta sería (con palabras del autor):

Yo me río antes, y cuando Vd. alce su guardia para reírse conmigo se va a encontrar con que le he contado—sí, a traición—la tragedia que Vd. hubiera rechazado, o incomprendido, planteada en los términos inalcanzables para Vd. de una conciencia no degradada en pugna con la degradación. (R.C., p. 103)

Es la "estética del boomerang"<sup>2</sup> que viaja lejos de un primer momento, para volver y golpear (identificación) al sorprendido espectador.

Procedemos ahora a un análisis de los recursos técnicos de que se vale el autor para dar realización a la delicada mezcla de signos identificadores y distanciadores que caracterizan al héroe y a los demás personajes o elementos escénicos tanto en el código lingüístico como en los alingüísticos que configuran la expresión teatral. A título ejemplificador hemos escogido un drama inédito escrito en 1972, *El camarada oscuro*. Es ésta una obra fiel en todos sus detalles a los hechos históricos españoles desde 1902 hasta 1972 sobre el fondo de la vida de Ruperto, un sencillo pero profundamente convencido militante marxista. Para dar dinamismo a los múltiples acontecimientos históricos, Sastre se sirve de canciones, de partes grabadas, de breves documentales proyectados en una pantalla.

La obra está escrita con la angustia de quien ha vivido entrañablemente esos problemas de manera que el núcleo trágico golpea inmediatamente al espectador, pero la presencia de gran cantidad de elementos de extrañamiento le separa constantemente de la tragicidad.

El contexto trágico de la obra determina el nivel de referencia o *background* en que nos movemos.

Todos los códigos de expresión teatral empleados discurren entonces por tres niveles: el nivel trágico (identificador), un nivel neutro (informativo, narrativo) y un nivel cómico-irrisorio (distanciador). En nuestra estadística recogeremos los signos extrañantes que, a nuestro parecer, se alejan significativamente del nivel trágico. En cuanto al código lingüístico en particular, se observa en seguida la parquedad y sencillez de las figuras retóricas que el autor pone en labios de los personajes: se nota la preferencia por el uso de palabras malsonantes, sinónimos más o menos cómicos ("nacimiento" por nacimiento; "papel" / periódico; "guarra" / sucia; "habitáculo" / casa; "material" / momias; "cabezón" / testarudo; "perras" / dinero; "chino, cumunacho, ñángara" / comunista; "palmar" / morir; "jeta" / nariz; "espadones" / militares; "pepinazos" / disparos; "tarugo" / deficiente; "la casco" / muero; "mucho tomate" / batalla intensa; "salió pitando" / escapó corriendo; "sacudir, zurrar" / pegar; "santería" / santoral; "coco" / cabeza; "franchute" / francés; "amolara" / molestar, etc.), dialectalismos ("pobrecito, abur, junando, castañas, puestas, no he catado, chato, payo, de butén, díñame, cacho, manró, jalar, mollate, pava, naturaca, salir de naja," etc.), nombres propios significativos ("Masa, Libertad, Sagrario San José Iglesias, Don Pedro el Cruel"), metaplasmas ("desmayaica, jodeer, fachista, aca...bo...se"), las metáforas son ya más escasas ("es tal una mu-

ñeca rota, en cuanto el viento nos sople de popa, la munición de boca, meter las manos en otra masa, voy a meterme en harina, cuando yo esté criando malvas, echar en saco roto”), así como las perífrasis (“no hay gravedad situacional, eso son palabras mayores, compañera de hogar, acaecen en este año de gracia”) y quedan prácticamente ausentes las restantes figuras retóricas más elaboradas. Es ésta la realización de un lenguaje vivo, popular, sencillo, que caracteriza a los personajes trágico-complejos sarritanos y que es la oposición contestataria al lenguaje burgués. La ridiculez, irrisoriedad, vulnerabilidad de éstos se halla, pues, fundamentalmente en la situación y en las actitudes más que en las figuras de dición presentes en su habla. El uso de las más elegantes (*interrogatio*, metáforas, anáforas, hipérbaton, etc.) pertenece intencionalmente al plano trágico para contribuir a la carga patética sea del mensaje político que del plano existencial.

La novedad de la obra se manifiesta ya desde el principio, pues empieza a telón corrido con una canción que preanuncia la posición artística del Autor: “Yo he conocido cantores / que eran un gusto de escuchar, / más no quieren opinar / y se divierten cantando; / pero yo canto opinando, / que es mi modo de cantar” (T.P., p. 653).<sup>3</sup> Después en el escenario oscuro percibimos sólo una gran fotografía de Alfonso XIII y oímos su voz. Las luces iluminan sucesivamente tres zonas: dos que documentan el fondo histórico (cargas de la Guardia Civil en la Universidad de Barcelona; sección de parlamento) y una tercera totalmente esperpéntica, punto de arranque de la aventura existencial del protagonista. Asistimos en efecto al nacimiento de Ruperto en un pesebre acompañado por los versos cantados de Antonio Machado (“Españolito que vienes / al mundo te guarde Dios. / Una de las dos Españas / ha de helarte el corazón”) que reflejan la radical escisión de la España de primeros de siglo.

La tragicidad que nos llega a través de los códigos icónico y cinético es contrarrestada por el lingüístico. El padre, ebrio, no advierte que la madre está agonizando y piensa sólo en celebrar el nacimiento del hijo en el bar. Sus cuidados por el niño se limitan a velar para “que no se lo vaya a comer algunas partes ese cerdo,” pero no logra evitar que una “vaca berrenda” haga “sus necesidades sobre el zagal.” Como reacción a la tragedia de la muerte de su esposa acude al *Sindicato* llevando consigo a la criatura a pesar de la cruel helada. La inverosimilitud de la situación pulveriza el núcleo trágico.

El segundo cuadro, nos acerca más a la tragedia compleja: ha desaparecido el elemento esperpéntico para dejar espacio a una escena mucho más real. Por un lado asistimos a la muerte del padre de Ruperto bajo el fuego de los soldados durante el saqueo con profanación de momias de un convento en la *Semana Trágica* de Barcelona; por otro al llanto del niño que se ha quedado solo. Ambas situaciones altamente dramáticas se hallan interrumpidas por continuos diálogos irrisorios ricos de antífrasis (“esto es un saqueo; ni tampoco es un sacrilegio,” etc.) y de ironías (“una inspección ocular... con fines históricos, políticos y científicos, al servicio de la Anarquía; investigar el sexo de las momias;

tú eras un idealista y un científico; ¡A quién se le ocurre sacar unas momias para estudiarlas en la calle Fernando!”). En uno de ellos una regresión gramatical del genitivo al adjetivo cambia las funciones lógicas y lleva a sexualizar el convento (“convento macho; convento hembra”) para subrayar “la connivencia... entre las monjitas y los frailes de las cercanas comunidades.”

La compleja construcción del cuadro tercero se pone de relieve a través de un dato estadístico. Tomando como unidad de medida el renglón, notamos que sesenta están dedicados a las acotaciones, sesenta al diálogo y cuarenta y ocho a grabaciones. La escena que ha tenido una notable tragicidad ya sea por los problemas del protagonista (un niño que se gana la vida) que por los acontecimientos históricos, termina con una imagen irrisoria:

(Se oye la Internacional que funde a la Marcha Granadera a cuyo compás, como desfilando—en una irrisoria tentativa marcial—entra en escena Ruperto, recién ingresado en el servicio militar. Una voz en *off* le ordena —y él obedece con múltiples errores: Alto, ar izquierda, ar. En su lugar, des... canso.). (T.P., p. 672)

El código icónico provoca la hilaridad también en el cuadro cuarto que nos presenta a Ruperto soldado: “(Parte del uniforme le viene demasiado grande y la otra demasiado pequeña)” (T.P., p. 673). Hacia la misma converge también el gestual o cinético: “(Ruperto saluda a todos de un modo que pretende ser marcial. Apenas ha saludado a uno, ya tiene que saludar a otro. Desde luego, saluda indiscriminadamente a militares, porteros de librea y ordenanzas)” (T.P., p. 673).

Tras un breve y veloz diálogo al espectador se le lleva de nuevo a la tragicidad a través del rostro de Ruperto que en el escenario totalmente oscuro aparece iluminado y cubierto de sangre. En este momento todos los códigos, acústico (“Suena una descarga... mezcla de lamento y aullido”), gestual (“Se lleva las manos a la cara”), icónico (“El proyector se concentra sobre su figura, con especial atención a su rostro ensangrentado”), cinético (“cae”), convergen en la tragicidad. De nuevo una canción arrebatada de ella al espectador aunque subraya que la guerra es un sacrificio pagado sobre todo por el pueblo.

En el cuadro quinto las breves apariciones y comentarios de Ruperto sirven fundamentalmente a articular las grabaciones (algunas con voz del general Primo de Rivera), y los letreros ayudan a jalonar los acontecimientos históricos desde 1923 hasta 1934. El breve paso de una manifestación constituye el marco del encuentro entre Ruperto y Libertad, la compañera de su vida. Con la grandiosidad y dramaticidad de los acontecimientos contrasta el cómico paso de Ruperto cojeando y agitando un pañuelo rojo. La importancia de los códigos alingüísticos en este cuadro se manifiesta particularmente a través de la estadística: treinta y una líneas dedicadas a las acotaciones, treinta y ocho a las grabaciones y nueve al diálogo.

Los cuadros sexto, séptimo y octavo documentan los graves contrastes que corroían al bando republicano enfocando tres ambientes distintos: reunión de un comité, intimidación del hogar de Ruperto, el Parlamento donde aparecen Do-

lores Ibárruri y Calvo Sotelo.

Los cuadros nueve y trece nos presentan situaciones paralelas y extremadamente trágicas: caen al lado de Ruperto, Libertad, en avanzado estado de embarazo, y su mejor amigo. Durante el combate en torno al Cuartel de la Montaña al espectador se le distancia de la dramaticidad del episodio mediante el código icónico (un personaje empuña un arcaico trabuco) y lingüístico (“¿Y esto cómo se carga?; ¡Y yo qué sé muchacho!; ¡Como no se lo preguntes al gran Capitán!” [T.P., p. 698]) y, a la tragicidad de la vista de Libertad en el suelo muerta, corresponde una frase irrisoria: “¡Cabrones! ¡Me la han matado!” (T.P., p. 700).

Más emotiva es en cambio la desesperación del protagonista en el frente por la muerte del Masa: cierra ésta un cómico diálogo en el que, entre el fragor de los disparos, ironizan incluso sobre la mutilación de Ruperto.

En el cuadro doce, ejemplar como realización de este modelo estético, la tragicidad de la situación (Ruperto se infiltra como espía en zona nacionalista) es continuamente alejada del espectador que se halla sobre todo ocupado en reír de los esfuerzos miméticos de Ruperto que en la conversación (108 líneas) pronuncia tres jaculatorias (“Ave María Purísima, sin pecado concebida; viva Jesús Sacramentado”), once expresiones de ritual falangista (“Arriba España; Patria, Justicia y Pan; ¡Ni un hogar sin lumbre ni un español sin pan!; España es una unidad de destino en lo universal; si se lleva la camisa bordada en rojo ayer; el camino más corto entre dos puntos pasa por las estrellas; montar la guardia sobre los luceros; hacerse poetas; ¡Presente! ¡Por el Imperio hacia Dios!; ¡En España empieza a amanecer!”), un motivo carlista (“¡Por Dios, por la Patria, y el Rey!”), un dialectalismo (“naturaca”), y usa un nombre de guerra significativo: “Sagrario San José Iglesias.” Aparecen además doce palabras malsonantes (“coño, no me jodas, maricas, hijos de puta, cabrito, hijoputez, me jode, cerdo, carajo, te jodo”), dos sinónimos hilarantes (“Oso moscovita, tarugos con fusil”), y un proverbio (“A cada cerdo le llega su San Martín”). Excepcionalmente aquí también las acotaciones hacen converger hacia la comicidad al otro código alingüístico copresente en el cuadro que es el gestual, del que entresacamos: “Lleva torpemente una mula vieja; saludo fascista; se santigua; tragando saliva; con un rugido; está perdiendo los nervios,” etc., y así hasta un total de treinta indicaciones gestuales. Pero la tragedia sigue latiendo subterráneamente y el boomerang vuelve: Ruperto pierde el control de los nervios, se le descubre, se le fusila, aunque la fortuna le ayuda y con la prisa y confusión de las ejecuciones queda herido superficialmente y dado por muerto.

En la extrema tristeza de los cuadros que recogen la amargura de la derrota (XIV), y del exilio (XV) de los republicanos, de la inútil guerrilla (XVI) y de la dura prisión franquista (XVII), todos los signos convergen en la tragicidad excepto en algunos momentos de diálogo sobre los inconvenientes de las distintas modalidades de suicidio a su alcance en el asediado puerto de Alicante o en la lluvia de insultos que cae sobre un patriota francés porque critica los

excesos del estalinismo. En particular observamos la sintaxis fragmentada, la construcción paratáctica, rica en puntos suspensivos.

A partir del cuadro XVIII que nos lleva a 1957 cuando Ruperto, finalmente libre, reanuda los contactos con el P.C.E., la obra pierde pragmatismo para hacerse más entrañable. De la crónica objetiva inicial se pasa a un momento de meditación introspectiva. El protagonista adquiere una espiritualidad interior que no había revelado todavía y aflora la identidad Ruperto-Sastre. El encuentro después de veinte años con el cuñado es emocionante pero la escena hecha de gestos mudos de reminiscencia brechtiana aleja el patetismo. El expediente del diálogo mudo se usa también en el cuadro XIX donde los mismos códigos alingüísticos no convergen porque mientras por un lado el acústico transmite el terror del personaje (la multicopista hace un ruido sobrenatural, ensordecedor, que se mezcla —en el efecto sonoro— con el resonante latido del corazón de Paco), por otro el icónico presentándonos al mismo “pringado de tinta hasta las orejas” hace reír al espectador.

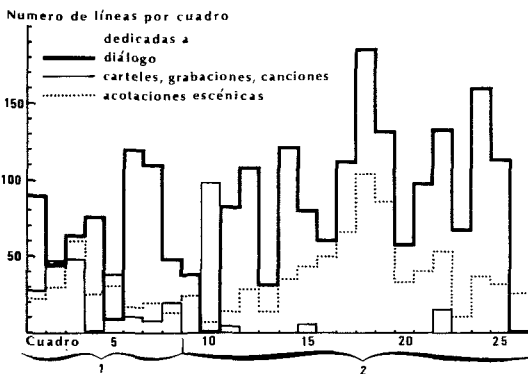
Los cuadros XXI, XXII y XXIII subrayan la discrepancia con la nueva línea del P.C.E. La coexistencia pacífica, la tensión chino-rusa, la exaltación del intelectual, son problemas que él no comprende y sólo la conciencia de la justicia del ideal marxista le infunde ánimos. Constante es la dialéctica entre los momentos en que Ruperto espera haber vuelto a encontrar el antiguo ideal y la desilusión por la actitud del Partido. La vacuidad, inutilidad y frialdad de éste se ponen de relieve a través de un largo monólogo de frases entrecortadas de un dirigente. También en estos cuadros la tragicidad del argumento se rompe a causa de algunos signos alingüísticos que evidencian la vulnerabilidad del héroe. Ruperto, viejo, golpea con un bastón a un policía y pierde sus gafas que busca por el suelo.

El cuadro XXIV en el que los dirigentes del Partido le dejan solo mientras, ya ciego, se ensimisma en un largo monólogo, es de una profunda tristeza y todos los signos convergen en ésta. Una vez más se pone de manifiesto la soledad de Sastre en la lucha ideal, en la polémica contra algunas determinaciones fundamentales del marxismo contemporáneo, en su deseo de una renovación en el seno del mismo Partido, porque la escisión en los múltiples grupúsculos significa la traición al verdadero, gran Partido.

En el cuadro XXV, que constituye la acmé de la tragedia en el plano existencial con la muerte del héroe, se recurre a otro procedimiento para evitar una vez más caer en el patetismo que los códigos icónico y proxémico producen. Ahora con una estratagema típicamente pirandelliana la obra desborda sus cauces puramente teatrales para dar entrada en escena al autor acompañando al héroe en su muerte. Para establecer una continuidad con el resto de la obra no aparece éste como un personaje completamente espúreo, sino que por medio de un ingenioso expediente reconocemos en él algo o alguien que ha estado siempre presente en la obra. Efectivamente aparece llevando en la mano el timbre y haciéndolo sonar “con aquella señal convenida que Ruperto utilizaba para entrar” en esta misma

casa. Esta apertura de la obra queda subrayada además por quedar congeladas momentáneamente las actitudes y posiciones en que fueron sorprendidos los demás personajes. Se revela así de manera patente la identidad Sastre-Ruperto que se hallan en una correspondencia de *alter ego* y comparten una gran carga optimista porque Ruperto muere con la certeza de que a pesar de los errores cometidos el ideal marxista no perecerá. En este cuadro en el que Ruperto participa de la vida de su autor, el personaje se expresa con un cultismo latinista fuera de sus capacidades: "¡Ex abundantia cordis!... Gracias por ese latinajo, camarada escritor... A mí no se me hubiera ocurrido nunca... Camarada Teresa, buenas noches... Eres... un ángel... marxista-leninista" y una vez más el código lingüístico con el uso de un cultismo, un despectivo y un oximoron (respecto al espectador burgués) rompe la emotividad de la situación, pues son éstas las últimas palabras de Ruperto. En la obra encontramos una notable concentración de dialectalismos en el pasaje en que aparece una gitana (cuadro XI), concesiones a la coprolalia en momentos de particular agitación de los personajes como en los cuadros XII, XV y XVII. La primera parte del drama que abarca hasta el cuadro octavo, está destinada sobre todo al fin documental: una estadística nos muestra la proporción 70-25-29 entre los valores medios del número de líneas por cuadro dedicadas a diálogos, carteles-grabaciones-canciones y acotaciones escénicas respectivamente, reflejando la importancia relativa de este aspecto. Un ejemplo máximo lo encontramos en el décimo cuadro en el que los diálogos y personajes están ausentes y se nos ambienta en los días del asedio de Madrid con una serie de "seguidillas de la defensa" que ocupan temporalmente todo el cuadro mientras vemos documentos cinematográficos y proyecciones de aquellos días. En la segunda parte hay un neto desplazamiento desde la exposición documental hacia un mayor protagonismo de los personajes y encontramos la proporción 88-7-40: efectivamente en catorce de los dieciocho cuadros que la constituyen el espacio documental es inexistente y las pocas grabaciones y carteles a que se recurre se hallan en los primeros, exceptuando el veintidós.

Visualizamos a continuación los datos que hemos expuesto:

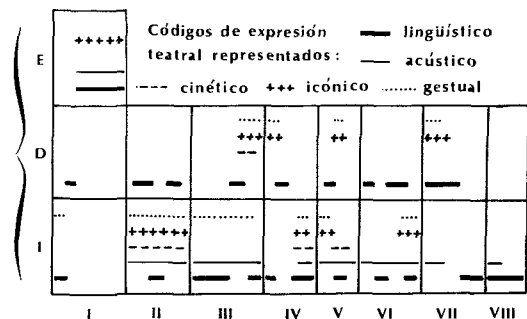


El teatro de Sastre está escrito con la conciencia de no ser representado y por lo tanto con la intencionalidad expresiva que desea hacer del lector un espectador, proporcionándole todos los elementos alingüísticos inarticulados necesarios para ello: la página aparece en relieve. Esto implica por parte del autor un análisis de las posibilidades receptoras del destinatario que debe imaginar la escenografía, alcanzando ésta sin duda la misma importancia que el diálogo. Ello efectivamente se refleja en un dato resultante de las proporciones que hemos mostrado: con una notable regularidad encontramos aproximadamente una línea dedicada a las acotaciones por cada dos dedicadas al diálogo. De aquí la importancia de los distintos códigos de significación.

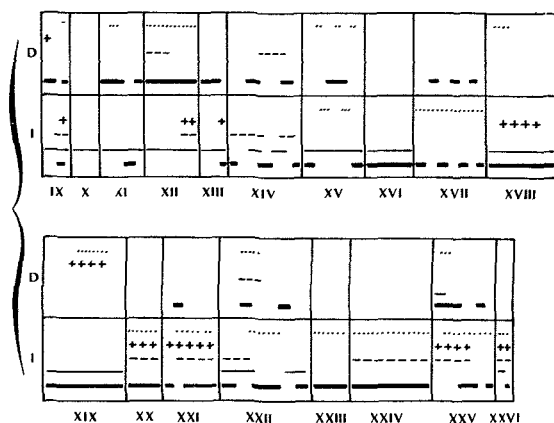
La novedad reside en el hecho de que los signos parciales pertenecientes al campo semántico de cada código que configuran sincrónicamente el signo global no convergen de la forma habitual en el campo noético. Un examen superficial podría indicar una dispersión o incongruencia entre los mensajes que estamos habituados a interpretar en cada signo parcial: en efecto encontramos tragicidad, dignidad, valentía, integridad, seriedad en algunos de ellos e irrisoriedad, ridiculez, comicidad, debilidad, vulgaridad en otros. El hecho de que los signos portadores de mensajes aparentemente incongruentes sean sincrónicos obliga a su integración en una unidad superior de tipo nuevo: lo trágico-complejo. Sin embargo hemos de notar que esta estructura no es completamente estable en el tiempo, pues con cierta frecuencia todo en ella es trágico y, sólo excepcionalmente cómico.

En el siguiente esquema, que viene a ser la visualización del análisis descriptivo de la obra, estas divergencias de los signos parciales copresentes quedan vivamente reflejadas como dispersión en el eje de lo trágico-cómico o identificador-distanciador de los códigos de significación. Hemos recogido en él sólo los más significativos por evidentes limitaciones gráficas.

Siglas usadas: I = Identificador,  
D = Distanciador,  
E = Esperpéntico



El aspecto "complejo" de la tragedia se plasma, pues, precisamente en la abundancia de estas aparentes dispersiones cuya superposición sincrónica modela cada suceso a lo largo de la obra. Ejemplares son los cuadros XII y XV



Encontramos con cierta frecuencia una convergencia total o casi total en el nivel trágico, pero raras veces en el cómico y sólo cuando el fondo trágico de la situación es patentemente claro. La dispersión es la regla.

Nuestras observaciones son de validez bastante general dentro del conjunto de obras que Sastre considera "tragedias complejas." Esto no impide que algunas de ellas se hallen enriquecidas con otros elementos, como *La sangre y la ceniza* o *Crónicas romanas* en que muchos signos (comunismo libertario, tortura eléctrica, Policía política, la Falange del amor, comunismo anabaptista, himno nazi, soldados con uniformes nazis, etc.) pertenecientes a la época actual aparecen mezclados como anacronismos con el contexto de la época en que se ambienta la obra (Ginebra en el siglo XVI, España durante la romanización) con notables efectos distanciadores. Las variaciones máximas que se observan corresponden al código lingüístico que se adapta al nivel cultural que se presupone a cada personaje y a la época histórica o al grupo étnico en que se le sitúa. Entonces estará clara la diferencia entre el lenguaje de un combatiente revolucionario como Ruperto (*El camarada oscuro*), un actor como Paco (*El Banquete*), un quinquí como Rogelio (*La taberna fantástica*) o un intelectual como Miguel Servet (*La sangre y la ceniza*). En este último, por ejemplo, encontraremos una mayor riqueza de figuras retóricas más elaboradas propias de la lengua de la época que se quiere recordar y de un personaje que se presupone domina sus recursos, todo ello sin empañar la sencillez del carácter del héroe, quizá el "trágico-complejo" por antonomasia.

Como conclusión principal sobre la técnica de realización teatral de la tragedia compleja podríamos señalar una proporcionalidad directa entre "complejidad" y dispersión de los códigos de expresión teatral copresentes. Se trata, pues,

de una diferenciación dentro de la fenomenología de la tragicomedia, pero mientras en ésta los elementos cómicos son independientes respecto al espectador y se hallan yuxtapuestos al ambiente, en la "tragedia compleja" tienen una precisa finalidad distanciadora en estrecha dependencia funcional de lo trágico sustancial de cada pieza. El resultado es un segundo aspecto que contribuye decisivamente a esta diferenciación: la debilidad, irrisoria y vulnerabilidad del héroe que constituyen simultáneamente su dignidad y su fuerza. Emblemático es el cuadro XX de *El camarada oscuro* en que Ruperto, débil, enfermo, sin un ojo, bajo tortura y perdiendo sangre por la boca demuestra un gran coraje y dignidad enfrentándose a sus torturadores incluso para protestar por el tuteo. Miguel Servet, siendo uno de los más notables intelectuales de la época, viste casi siempre ridículamente (recuérdese el bautizo que recibe adulto con un bañador a rayas *fin de siècle*), está aquejado por gran cantidad de achaques, cojea, pero es siempre aquel gran estudioso y hombre comprometido y digno que aun sintiendo horror por la tortura y la muerte no renuncia a sus ideas. En *Crónicas romanas*, el simple hecho de que una pequeña ciudad como Numancia (héroe colectivo) se enfrenta con el imperio romano ya es irrisorio. Además Sastre presentando a los habitantes de la ciudad no nos muestra un pequeño mundo de superhombres enfrentándose con el gran gigante romano, sino un grupo de personajes llenos de debilidades, ignorantes, que pueden identificarse con los habitantes de cualquier aldea. Y es con esa materia tan irrisoria, con estos hombres tan corrientes con los que se produce el enfrentamiento con Roma, y hay momentos en que los espectadores se reirán de las actitudes y del heroísmo de los numantinos.

La catarsis que estas obras producen es la única que Sastre encuentra válida: una catarsis compleja que no se produce sólo a través del horror y de la piedad, como la aristotélica, sino también a través de unos afectos más complejos. El carácter irrisorio que encontramos en la obra produce una purificación que tiene dos momentos: uno, el propiamente catártico en que se produce la emoción afectiva, y el segundo que es la toma de conciencia de la situación, el momento diríamos reflexivo como un componente de esa catarsis. El espectador no se fija sólo en el horror y en la piedad, sino que tiene que dar una respuesta intelectual, respuesta que se produce a través de esos elementos que son distanciadores pero también aproximadores.

Desgraciadamente estas obras no se han representado nunca exceptuada *La sangre y la ceniza*, estrenada en enero de este año en el teatro Villarroel de Barcelona en versión muy reducida y que por tanto no permite valorar en el terreno de la práctica hasta qué punto consiguen el objetivo estético que se proponen. La crítica futura tiene la palabra.

Università di Modena

<sup>1</sup> Alfonso Sastre, *La revolución y la crítica de la cultura* (Barcelona-México: Grijalbo, 1970), p. 103. De aquí en adelante citaremos dicho texto con la sigla R.C.

<sup>2</sup> A este propósito véanse también Farris Anderson, "Sastre on Brecht: The Dialectics of Revolutionary Theatre," *Comparative Drama*, 3, núm. 4 (invierno de 1969-70), p. 293; Magda Ruggeri Marchetti, *Il*

*teatro di Alfonso Sastre* (Roma: Bulzoni, 1975), pp. 261-2, e "Introducción a Alfonso Sastre, Impegno politico e purezza estetica," *Il contesto*, núm. 1 (enero de 1977), p. 149.

<sup>3</sup> Hemos tomado las citas del *Camarada oscuro* del ejemplar mecanografiado *Teatro Penúltimo*, que el autor, amablemente, nos permitió examinar. De aquí en adelante citaremos dicho texto con la sigla T.P.