

## Producción dramática y libertad en la obra de Alfonso Sastre

MARINA RUIZ CANO  
(*Université Paris Nanterre*)

*Résumé.* L'écrivain Alfonso Sastre est connu pour avoir été la cible, directe ou indirecte, de la censure. L'expression de ce qu'il pensait et surtout la quête de cette liberté ont été déterminantes pour construire son identité littéraire, déployée dans plusieurs genres. Le théâtre n'est pas une exception : l'acte d'écriture ou de réécriture de ses pièces suit le libre cours de sa pensée, tout comme les personnages de ses textes. Cette liberté n'est pas restreinte à l'expression de sa pensée, mais s'étend aussi à d'autres activités artistiques, dont la réécriture ou la mise en scène de ses pièces par des compagnies de théâtre. Le but reste toujours le même : détruire les contraintes qui oppriment et développer l'imagination afin de pouvoir changer la société.

*Mots clés :* liberté d'expression, imagination, théâtre, écriture, mise en scène

*Abstract.* The Spanish censorship has targeted Alfonso Sastre's texts for a long time, either directly or indirectly. Thus, his literary identity is basically based on the expression of what he really thinks and the search for freedom, developed through all kinds of genre. Theatre is not an exception: the act of writing gives free expression to his thinking, just like the characters of his plays do. This freedom is not restricted to the expression of his own thinking, but it also allows the flow of other artistic activities, as rewriting or the staging of his texts carried out by dramatic troupes. The aim remains the same: to destroy the oppressing constraints in order to develop imagination and change society.

*Keywords:* freedom of speech, imagination, theatre, writing, mise en scène

La relación entre Alfonso Sastre y la libertad, bajo cualquiera de las formas que este valor pueda adoptar, ha sido siempre bastante problemática, como bien es sabido. Sus ideas políticas y su apoyo a la causa vasca le han valido no solo dos estancias en prisión, sino también una censura, a veces tácita, que ha impedido que sus obras circulen libremente. Además, no hay que olvidar que su esposa, Eva Forest, también pasó una temporada en la cárcel debido a su afiliación política.

En este trabajo me propongo analizar los diferentes tipos de libertad que podemos encontrar en la obra dramática del autor, considerándola no como creación literaria sino como producción. En efecto, creo que este término, entendido desde una perspectiva marxista es más adecuado a la hora de referirnos a los textos de Alfonso Sastre. Así, sus escritos no son simplemente un resultado finalizado y estático, sino que forman parte de un proceso que conforma y transforma un objeto de consumo, el teatro en el caso que nos ocupa, con el objetivo de iniciar un nuevo proceso que fundamente las relaciones sociales. Este es un concepto clave para Sastre, ya que indaga las relaciones entre literatura y sociedad, siendo su obra el producto de la interacción de estos dos agentes.

Carlos Fuentes decía que lo que existe no es la libertad, sino su búsqueda; y que es precisamente esa búsqueda la que nos hace libres. Esta idea me parece condensar la actitud de escritura adoptada por Alfonso Sastre, que voy a presentar a continuación, y especialmente la dialéctica entre las condiciones de producción – marcadas por el franquismo y la censura en un primer momento –, el resultado de este proceso – el fondo y la forma del objeto producido – y la difusión del mismo. Al aceptar que la difusión de sus obras era imposible, y manteniendo una férrea postura crítica ante mecanismos dictatoriales y opresivos de diversa índole, Sastre ha conseguido desarrollar una estética plenamente libre. Asimismo, la mayoría de sus textos nos presentan situaciones cuyos protagonistas se sienten oprimidos y buscan algún tipo de libertad, propia o ajena, individual o colectiva.

Tomando como punto de partida sus textos dramáticos, pero sin olvidar que es autor de una prolífica obra que incluye también poemas, ensayos y cuentos, voy a esbozar una tipología de la libertad sastriana, que en realidad es un doble diálogo constante entre, por un lado, el fondo y la forma y, por otro lado, el ciudadano y el escritor. No hay que olvidar la activa implicación política de Sastre, cuyo compromiso encuentra su reflejo en su producción, ya sea por las denuncias al sistema o por las soluciones, *fantásticas*, que propone. Su preocupación por el tema que nos ocupa se refleja ya en los títulos de algunas de sus primeras obras, metáforas de la opresión y por tanto problemáticas ligadas al concepto de libertad, como podemos ver en *La mordaza* (1954) o *En la red* (1959).

Dicho esto, abordaré en primer lugar, la libertad de expresión y el pensamiento libre. El hecho de escribir lo que realmente piensa<sup>1</sup> nos conduce a otro tipo de libertad: la libertad de acción, ya sea con una propuesta literaria transgresiva o a través de su compromiso en organizaciones políticas. Por último, el tercer tipo de libertad que me gustaría analizar aquí es la de creación, ya que Sastre lleva a cabo una reflexión acerca de la libertad de adaptación de los directores a la hora de preparar la representación de sus obras, aceptando libertades técnicas y mezcla de géneros.

---

<sup>1</sup> Sastre define la actividad de pensar como “‘distinguir’ unas cosas de otras y, a la par, ‘unificar’ – o, mejor dicho, ‘unear’ – lo previamente ‘distinguido’, diferenciado.” Alfonso SASTRE, “Prologuillo para un libro insólito”, *Cuba 2005*, Hondarribia, Hiru, 2005, p. 11.

## Libertad de pensamiento y expresión

Para Alfonso Sastre, la expresión del pensamiento es *per se* una acción política que está a la base de cualquier liberación: “El pensamiento es uno de los modos de liberación. También la lucha de masas. También el uso de las armas”<sup>2</sup>. El ejercicio del poder militar aparece en sus obras como indispensable para consolidar una democracia<sup>3</sup>, o para rebelarse y derrocar un sistema tiránico e injusto, como sucedía en *Escuadra hacia la muerte*. No obstante, la democracia no es viable en las obras de Sastre, en parte por culpa del capitalismo, uno de los principales enemigos de la libertad: “¡Consolidar la democracia! ¡Eso es mentira! ¡La democracia es in consolidable en un contexto capitalista! ¡Cuando ellos, los capitalistas, las multinacionales, están armados hasta los dientes, y la clase obrera no tiene otra cosa que sus cucharas, muchas veces vacías!”<sup>4</sup>

Ahora bien, ¿cómo liberarse de este yugo en el contexto global en el que vivimos desde hace décadas? En primer lugar, aceptando la invitación a pensar sin límites, libre y radicalmente. Esta postura, esta búsqueda, ha acompañado a Sastre desde su juventud, como lo demuestran sus declaraciones en 1953 con respecto a la obra *Escuadra hacia la muerte*: “no se dan respuestas, pero, al menos, se bucea en las raíces de las trágicas preguntas”<sup>5</sup>. La liberación de pensamiento se plasma en la escritura y reivindica la liberación del lenguaje, “la rebelión de las palabras que reclaman su fuero y la notoriedad de su presencia como tales”<sup>6</sup>, que había comenzado en 1946 con *Ha sonado la muerte* y *Uranio 235*, obras publicadas en 1992 por la editorial Hiru bajo el significativo título de *Teatro de Vanguardia*. Sin duda, esta búsqueda de nuevas formas estéticas está relacionada con el contexto de la época, la España de los años 40 que Alfonso Sastre califica de “desolada, opresiva, mediocre y mercantil”<sup>7</sup>.

Además, como nos indica Mariano de Paco, Sastre considera su obra *Oficio de tinieblas* como una “expansión” del lenguaje que se utilizaba en la época, “una ‘liberación’ del ‘cuaresmático’ idioma” que tendría su origen en los propios personajes<sup>8</sup>. Se trataba de un lenguaje popular frente

---

<sup>2</sup> Alfonso SASTRE, “Prologo para un libro insólito”, *Cuba 2005*, Hondarribia, Hiru, 2005, p. 11.

<sup>3</sup> cf. Alfonso SASTRE, *Análisis de un comando*, Hondarribia, Hiru p. 114.

<sup>4</sup> Alfonso SASTRE, *Análisis de un comando*, Hondarribia, Hiru p. 114.

<sup>5</sup> Alfonso SASTRE, “Hablando de *Escuadra hacia la muerte*”, *Revista Española*, nº 1 (mayo-junio de 1953), p. 119.

<sup>6</sup> Alfonso SASTRE, “Análisis e investigación: autopercepción intelectual”, *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, nº 126, “Alfonso Sastre. Tragedia y realismo social”(noviembre de 1991), p. 21.

<sup>7</sup> Alfonso SASTRE, *Teatro de vanguardia*, Hondarribia, Hiru, 1992, p. 8.

<sup>8</sup> Cf. Alfonso SASTRE, *La taberna fantástica y Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 29.

al lenguaje más burgués<sup>9</sup>, siguiendo la línea de los principios desarrollados por el propio Alfonso Sastre en *Lumpen, marginación y jerigonça* (1980).

Encontramos un buen ejemplo de la mezcla de registros y el uso de un castellano marginal en su obra *Ahola no es de leil* (1975) o *La taberna fantástica* (1966). Esta última obra marcaba ya la liberación del lenguaje que se opera en los textos de Sastre, que empezaba así a dar cabida a los personajes marginales que tradicionalmente no se expresaban libremente ni tan siquiera sobre el escenario.

El desdén con el que sus obras fueron tratadas contribuyó también a la radicalización estética de este movimiento, fruto de la ira que les inspiraba el teatro profesional<sup>10</sup>. Paradigmático de esta actitud es el siguiente extracto de “Poema o manifiesto de un teatro de vanguardia”, escrito en 1947:

La disonancia estalla dentro, la ira estalla dentro.  
La melodía es la costumbre y de ella vengo a hablaros.  
Pero sabed que somos disonancia, aventura.  
No somos, ya lo veis, la gente de que nos viene diaria;  
somos, si lo queréis, la nueva gente de teatro,  
Venimos al asalto de los carcomidos camerinos  
para fumar en ellos los cigarrillos nuevos.  
No somos los gusanos de entre bastidores  
etiquetados ya en gacetillas.  
Somos la gente nueva y misteriosa cuya inédita angustia  
exige un escenario, una luz, un suspiro.  
[...]  
¿Pues a qué venimos nosotros sino a incendiar las viejas salas,  
a estallar los petardos de nuestra indignación  
bajo las barbas de los asesinos del teatro?<sup>11</sup>

Podemos también establecer un vínculo entre la libertad y su teoría acerca de la imaginación, desarrollada principalmente en su ensayo *Crítica de la imaginación* (1978), en la medida en que define el arte, y por tanto la creación dramática, ya sea literaria o escénica, como “una dilatación imaginaria de la vida humana”<sup>12</sup>. El artista puede y debe por tanto proponer una visión personal de la realidad, no condicionada por factores externos.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>10</sup> Cf. Alfonso SASTRE, *Teatro de vanguardia*, Hondarribia, Hiru, 1992, p. 10.

<sup>11</sup> Alfonso SASTRE, *Teatro de vanguardia*, Hondarribia, Hiru, 1992, p. 19.

<sup>12</sup> Citado en César DE VICENTE HERNANDO, “Hacer ver lo invisible: las condiciones para construir una mirada estructural en el proyecto de las *tragedias complejas*”, en José Ángel Ascunce (coord.), *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, 1999, p. 236.

Ahora bien, el contexto histórico en el que Sastre comenzó a desarrollar su obra, la falta de libertad propia del franquismo con censuras y presos, condicionó su escritura y se convirtió en un “motivo” que caracteriza no sólo el fondo sino también la forma. Estas cuestiones llevan a Sastre a profundizar su reflexión en tanto que ciudadano y al mismo tiempo le sugieren la necesidad de experimentar con nuevos géneros, incluso con el terror fantástico como en *La sangre de Dios* o *El cuervo* (1956). Podemos citar otras innovaciones que va incorporando a su escritura, como la inclusión de partes narrativas, los valores de unas acotaciones cada vez más desarrolladas y que sustituyen parcialmente a la acción o la intermedialidad que se sugiere en algunas de sus obras.

La teorización acerca del teatro que lleva a cabo desemboca en la aparición de la tragedia compleja<sup>13</sup>, en la que su voz aparece de manera explícita, caracterizada por la presencia del autor como personaje. Así, encuentra una manera de expresar sus convicciones políticas, aunque esto le valga la represión o la censura. A este respecto, es de sobra conocido su debate con Buero Vallejo en 1960 en torno al posibilismo<sup>14</sup>, en el que la postura de Sastre refleja su total aspiración a la libertad como condición *sine qua non* para desarrollar su trabajo de escritor al margen de los imperativos oficiales. La defensa a ultranza de esta actitud y el apego a unos valores que no está dispuesto a traicionar le han alejado de los escenarios y mantenido en el ostracismo durante décadas.

Su relación con la libertad va más allá de la escritura y se manifiesta de manera problemática en sus acciones. Su militancia ha sido origen de detenciones en 1961 por pedir la libertad de presos políticos, en 1966 por protestar contra la represión, en 1968 por participar en asambleas universitarias. Su adhesión al Partido Comunista en 1963 supuso un inconveniente suplementario a la hora de estrenar sus obras o incluso de viajar, ya que en los años 60 se le prohibió la entrada a los Estados Unidos por esta razón. Por último, su apoyo al movimiento independentista vasco le valió incluso ocho meses en prisión por su asociación con ETA. Todo esto demuestra que, en opinión del escritor, la acción es indispensable para conseguir la liberación.

---

<sup>13</sup> *La taberna fantástica, La tragedia fantástica de la gitana Celestina, El hijo único de Guillermo Tell, Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel, Demasiado tarde para Filoctetes, Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann.*

<sup>14</sup> Aquellos que quieran consultar los artículos que desencadenaron esta polémica y desarrollaban ambas posturas, podrán hacerlo en los números 12, 14, 15 y 16 de la revista *Primer Acto*.

## Libertad de acción

Este postulado guía, según Farris Anderson en su introducción a *Escuadra hacia la muerte* y *La Mordaza* de 1984, la creación dramática de Sastre:

La importancia de *La mordaza* para comprender la labor dramática de Sastre reside en este proceso de liberación por medio de la acción, y en los procedimientos estructurales que corresponden a este proceso. Será característico de su teatro de realismo profundizado ofrecernos dramas de individuos obligados a elegir entre la opresión deshumanizadora y la acción dolorosa. [...] Sea el que sea el enfoque del proceso, la liberación en el teatro de Sastre nunca es fácil ni definitiva. [...] Pero en las obras más representativas de Sastre a partir de *La mordaza*, nos encontramos ante una sugerencia de que la afirmación personal, aunque dolorosa, puede producir alguna apertura en las situaciones opresoras, y que en todo caso la acción liberadora es el único recurso de que dispone el individuo o la comunidad que quiere salvarse de las tinieblas de la opresión<sup>15</sup>.

Esta obra, de corte realista, puede incluirse en la segunda etapa de su producción, en la que ya empezamos a distinguir una evolución política de sus ideas, acompañadas en un primer tiempo de la búsqueda de nuevas formas estéticas que pretendían renovar el teatro español, liberándolos de los imperativos vigentes. Así, Domingo Pérez Minik distinguía en 1967 varias etapas que manifiestan su maduración intelectual, aunque sin precisar exactamente los ejemplos que doy a continuación y que van más allá de la fecha en la que él escribe: una primera existencialista (*Uranio*, 1946; *Cargamento de sueños*, 1948; *Escuadra hacia la muerte*, 1953), una segunda más realista (*El pan de todos*, 1953; *La mordaza*, 1954; *En la red*, 1959), y por último, una de distanciamiento épico e inspiración brechtiana (*Crónicas Romanas*, 1968; *El Camarada oscuro*, 1972)<sup>16</sup>. Evidentemente, estas obras son sólo una minúscula parte de su producción, que culminará con sus tragedias complejas, y en la que la liberación no implica en ningún modo la felicidad.

Encontramos un ejemplo de esta liberación amarga en *Escuadra hacia la muerte*, tras el asesinato del cabo y la consiguiente libertad de los soldados, ya que esta situación plantea un problema de responsabilidad: ¿cómo van a utilizar los soldados la libertad conquistada tras asesinar a su superior? Las dudas que plantea la libertad aparecen también en *Guillermo Tell*

---

<sup>15</sup> Farris ANDERSON, *Introducción a Alfonso Sastre. Escuadra hacia la muerte. La mordaza*, Madrid, Cátedra, 1984.

<sup>16</sup> Domingo PÉREZ MINIK en Alfonso Sastre, *Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, 1967, p. XIX.

*tiene los ojos tristes*, donde tras la muerte del tirano y el triunfo de la revolución, lo que queda es soledad y tristeza en vez de esperanza.

En su abundante teatro político podemos descubrir algunos matices ideológico del autor. Por ejemplo, en una nota política acerca de su obra *Askatasuna*, que significa “libertad” en euskera, el autor afirmaba que

a los vascos les corresponde decidir su destino. Ellos tienen pleno derecho a decir su palabra.

En esta obra se pretende precisamente que hablen ellos. Si algunos militantes vascos reconocen sus propias voces en las de estos personajes, yo habría conseguido mi objetivo principal.<sup>17</sup>

Ya en 1979, abogaba pues por la autodeterminación y la libertad de decisión, y al mismo tiempo, permitía que su voz representara el pensamiento de aquellos que no podían, o no osaban, expresarse libremente. Las alusiones implícitas a ETA son numerosas y aparecen incluso en las obras en las que uno menos se lo espera, como al final de *El Camarada oscuro*, donde hay una referencia al juicio de Burgos de 1970. Y cuando no aparecen, la prensa se las inventa, como sucedió con *El viaje infinito de Sancho Panza* y la réplica “por la trinidad de Gaeta”, que apareció en prensa como “por la trinidad de ETA”<sup>18</sup>. Este titular, unido a la afiliación política de la mujer de Sastre, Eva Forest, y a un momento de la obra, en la que los presos explican que están en la cárcel “Por gritar en mi país Presoak kalera, Amnistia osoa”, provocó críticas e incluso se pidió cancelar la subvención al espectáculo en 1992<sup>19</sup>. Al final, esta frase en euskera que no quería ser sino un elemento cómico, fue suprimida del espectáculo dirigido por Salvador Pérez Puig<sup>20</sup>.

El terrorismo, la violencia y la tortura son temas recurrentes en sus obras y plantean problemas éticos en torno al trato de los presos y al silencio, ya sea por indiferencia o por desconocimiento. La animalización de los presos y la dureza de las descripciones evidencian de

---

<sup>17</sup> Alfonso SASTRE, “Nota ideológica a la obra *Askatasuna*” [1979], en *Cuatro dramas vascos*, Hondarribia, Hiru, 1993, p. 12.

<sup>18</sup> Para más información, se puede ver la crítica de Aurora Intxausti publicada el 9 de septiembre de 1992 en *El País*, disponible en línea. [Disponible el 30/10/2017]

<URL: [https://elpais.com/diario/1992/09/09/cultura/715989605\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/09/09/cultura/715989605_850215.html) >

<sup>19</sup> Se puede ampliar información en la rúbrica “Espectáculos” publicada por *ABC* el 10 de septiembre de 1992, p. 85. Se puede consultar en línea. [disponible el 30/10/2017]

<URL: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1992/09/10/085.html> >

<sup>20</sup> Ver la nota enviada al *ABC* y publicada el 11 de septiembre de 1992, p. 87. Se puede consultar en línea. [disponible el 30/10/2017]

<URL: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1992/09/11/087.html> >

manera nítida la opinión de Sastre al respecto, sobre todo en las obras publicadas bajo el nombre de *Cuatro dramas vascos*. Además, ya en 1950 se cuestionaba sobre el libre arbitrio de los terroristas con su *Prólogo patético*, obra estrechamente relacionada con *Les Justes* de Camus.

### **Libertad de producción**

Las reivindicaciones políticas han caracterizado su producción desde el principio, aunque con ciertos matices. Al principio lo social primaba sobre la estética, como lo demuestran los diferentes manifiestos (“Manifiesto del T.A.S. - Teatro de Agitación Social”<sup>21</sup> o “Declaración del G.T.R. - Grupo de Teatro Realista”<sup>22</sup>) que abogaban por un teatro de urgencia. Pero progresivamente, Sastre evoluciona hacia una libertad formal que se sirve de la estética como protesta frente al teatro que se hacía en los años 40 y 50.

Ahora bien, generalmente esta experimentación surge de contextos represivos y por tanto las diferentes estrategias discursivas utilizadas por el autor para conseguir la publicación o la exhibición de sus textos no responden a una escritura libre. El fondo, es decir el mensaje, condiciona e impone una forma. Sin embargo, la convicción de Alfonso Sastre de que sus obras nunca se representarían conlleva una creación escénica completamente libre. La progresiva liberación de su escritura literaria que acabamos de evocar se confirma cuando postula que es la forma la que produce el fondo, y no a la inversa:

el pensamiento, aunque ello parezca paradójico, es una cuestión de estilo, de manera que una verdad mal escrita no es una verdad, y que una tragedia, cuando se escribe en estilo cómico, deja de ser una tragedia, y puede incluso llegar a ser una gran comedia, como es el caso de *Anfitrión*, que haga olvidar su origen trágico. ¡Es la importancia del estilo! Es que la “forma” es lo que produce el “fondo”; es que el estilo está en el origen de las profundidades o superficialidades de los discursos<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Alfonso SASTRE y José María DE QUINTO, “Manifiesto de Teatro de Agitación Social”, en *La Hora*, 10 de octubre de 1950. [Disponible el 07/08/2017] <URL: [http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/TAS\\_1950.pdf](http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/TAS_1950.pdf)>

<sup>22</sup> Alfonso SASTRE y José María DE QUINTO, “Declaración del G.T.R. - Grupo de Teatro Realista”, septiembre de 1960. [Disponible el 07/08/2017] <UR: [http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/GTR\\_1960.pdf](http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/GTR_1960.pdf)>

<sup>23</sup> Alfonso SASTRE, “Prologuillo para un libro insólito”, *Cuba 2005*, Hondarribia, Hiru, 2005, p. 8-9.

Esta postura le ha permitido crear obras olvidándose de todas las restricciones o coerciones que podrían existir, como explica en una entrevista a Francisco Caudet a propósito de la *Tragicomedia de Miguel Servet*:

Era también una liberación del lenguaje: que los personajes hablen con el lenguaje más rico posible y que el texto dure el tiempo que sea -mis obras anteriores duraban menos de dos horas, las hacía como un reloj-. Aquí, en esta obra, como además ya me daba cuenta de que iba a tener dificultades enormes para su representación, me olvidé, por tanto, de todo condicionamiento práctico de la escena, de las compañías que podían estrenar... Yo, en fin, escribí esta obra con una libertad absoluta porque sabía que no se iba a estrenar<sup>24</sup>.

Las licencias que se autoriza incluyen el hibridismo, como ya he evocado antes, la invención de neologismos o el recurso a la tecnología, algo frecuente actualmente pero no en 1972, cuando escribió *El camarada oscuro* – cuyo protagonista es por cierto bautizado por su padre anarquista como Ruperto Libertario –. En esta obra, que aborda con total libertad la historia más oscura del comunismo y sus derivas a través de un elenco de 130 personajes, se proponían varios pasajes con un apoyo audiovisual.

También aboga por una completa libertad de las compañías a la hora de adaptar un texto a la escena, defendiendo pues una libertad no sólo de creación sino también de recreación, con la polisemia que conlleva este vocablo. En efecto, él mismo ha llevado a cabo tanto traducciones como adaptaciones de otros autores, entre ellos Ibsen, Strindberg, Sartre<sup>25</sup> o Weiss, con mayor o menor fidelidad al texto, como ha analizado Graciela Balestrino en su brillante trabajo *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*<sup>26</sup>. Del mismo modo, ha llevado a cabo actualizaciones de mitos, como *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955), *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1966), *El viaje infinito de Sancho Panza* (1984) o, en menor medida, *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel* (1986), inspirada de *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara. Encontramos un ejemplo de estas adaptaciones o reescrituras libres en su obra

---

<sup>24</sup> Francisco CAUDET, “El personaje en las tragedias complejas de Alfonso Sastre. Y otras consideraciones de poestética”, en José Ángel Ascunce (coord.), *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, 1999, p. 133.

<sup>25</sup> *A puerta cerrada* (1967, estrenada en 1968), *La puta respetuosa*, (1967, estrenada en 1968), *Las moscas* (1968, estrenada en 1970), *Los secuestrados de Altona*, de Sartre (1968, estrenada en 1972), *Muertos sin sepultura*, de Sartre (1968), *Las troyanas* (1968).

<sup>26</sup> Graciela BALESTRINO, *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, 2008.

*Las guitarras de la vieja Izaskun* (1979), cuyo subtítulo es “Drama basado en *Los fusiles de la madre Carrar* de Bertolt Brecht”.

En sus textos, las propias didascalias manifiestan las libertades que puede tomar la compañía, como podemos ver en *La columna infame*, “Ni que decir tiene que la intervención de hombres o mujeres en el reparto dependerá de las posibilidades del grupo y que el narrador puede ser una narradora, por ejemplo. Etcétera.”<sup>27</sup> o en *Análisis de un comando*:

A partir de este momento, hasta el final de la primera parte, el texto no va a hacer un esfuerzo especial en este sentido, pero es una “oferta”, digámoslo así, a la fantasía onírica de los autores del espectáculo: los actores, el director, el figurinista, el escenógrafo, o quien, en fin, asuma la responsabilidad del estilo plástico o dinámico-plástico de la representación<sup>28</sup>.

La fantasía se asocia con la libertad y revela no sólo un flujo de pensamiento no condicionado sino también la libertad de adaptación que Sastre otorga a las compañías: “Andrea y Pablo se movilizan para disfrazarse siguiendo su propia fantasía – quiero decir, la de los actores- y la del director”<sup>29</sup>. La aceptación del trabajo de los directores y actores sirve además para fomentar la creatividad y la imaginación de los mismos, lo que aumenta la ilusión propia del teatro. Por ejemplo, Salvador Pérez Puig describía su trabajo a partir de la obra *El viaje infinito de Sancho Panza* como sigue:

El montaje que voy a darle a esta obra no va a tener nada de realista. Vamos a instalarnos desde el primer momento en el mundo de lo imposible, el único válido, el único que hace posible que este rústico, llamado Sancho Panza, tan apegado al suelo, continúe siendo fiel a un amo enloquecido y le siga creyendo capaz de llevarle hasta el gobierno de la ínsula. He de procurar, en definitiva, que el relato escénico no tenga en absoluto la aspereza y el rigor de las tierras manchegas, sino que, por el contrario, se parezca mucho más al mundo de la caballería andante, al espacio en que se mueven las fantasías de Don Quijote, donde Sancho ha entrado de lleno a vivirlo y a admirarlo, como el más ferviente catecúmeno<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Alfonso SASTRE, *La columna infame* [1983] en *Cuatro dramas vascos*, Hondarribia, Hiru, 1993, p. 127.

<sup>28</sup> Alfonso SASTRE, *Análisis de un comando*, [1979], Hondarribia, Hiru, 1993, p. 47.

<sup>29</sup> Alfonso SASTRE, *Análisis de un comando* [1979], Hondarribia, Hiru, 1993, p. 42.

<sup>30</sup> Gustavo Pérez Puig, «Sancho y el mundo de lo imposible», *Primer Acto*, n° 242 (enero-febrero 1992), p. 63.

## Conclusiones

Para concluir, voy a empezar recapitulando los diferentes conceptos de libertad que aparecen en la obra de Alfonso Sastre, poniéndolos en relación con las diferentes acepciones de dicho valor. Según la RAE, la libertad es la “facultad natural que tiene el hombre de obrar de una manera o de otra, y de no obrar, por lo que es responsable de sus actos”<sup>31</sup>. Así, la decisión de autocensurarse, en lugar de publicar un texto que traicione sus principios, es un ejercicio de libertad. En cambio, no concibe la posibilidad de producir una escritura artificial y ajena a las propias creencias con el único objetivo de conseguir publicar. Solo hay dos posibilidades: proponer una expresión natural y verdadera, a pesar de la censura que esto conlleve, o callarse. Ambas opciones surgen del libre arbitrio del escritor, quien asume las consecuencias de sus decisiones.

La libertad es también el “estado de quien no está preso”<sup>32</sup>, algo que ha reivindicado varias veces al evocar la amnistía de los presos políticos y que aparece en algunas de sus obras, como la *Balada de Carabanchel*, publicada en 1976. Sastre no se limita a denunciar la privación de libertad, sino que también carga contra los abusos en las prisiones y se muestra especial y explícitamente crítico con la tortura, por ejemplo, en *Aventura en Euskadi* (1982). Esta obra, incluida en el volumen *Cuatro dramas vascos*, nos permite enlazar con otra acepción de libertad y anclarla al contexto vasco: “En los sistemas democráticos, derecho de valor superior que asegura la libre determinación de las personas”<sup>33</sup>.

La revolución, máxima expresión si no de libertad al menos sí de esa búsqueda que tomábamos como punto de partida de esta reflexión, pasa por la escritura, como ya afirmaba Sastre en 1979: “Escribir bien: he ahí un plan muy revolucionario”<sup>34</sup>. Esto permite crear cualquier utopía de libertad que se quiera soñar y “en este país queda mucho por inventar”<sup>35</sup>, pero para que esta revolución social sea posible, es indispensable primero llevar a cabo la liberación personal,

---

<sup>31</sup> Real Academia Española (2014), “Libertad” en *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). [Disponible el 27/10/2017] <URL: <http://dle.rae.es/?id=NEeAr5C>>

<sup>32</sup> Real Academia Española (2014), “Libertad” en *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). [Disponible el 27/10/2017] <URL: <http://dle.rae.es/?id=NEeAr5C>>

<sup>33</sup> Real Academia Española (2014), “Libertad” en *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). [Disponible el 27/10/2017] <URL: <http://dle.rae.es/?id=NEeAr5C>>

<sup>34</sup> Alfonso SASTRE, “¿Escribir bien o da igual eso? (Estética e Información)” *Escrito en Euskadi*, septiembre de 1979. [disponible el 29/10/2017] <URL: <http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/escribierbien.pdf>>

<sup>35</sup> Alfonso SASTRE, citado en el editorial de *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, nº 126, “Alfonso Sastre. Tragedia y realismo social” (noviembre de 1991), p. 17.

una de las obsesiones de Alfonso Sastre y característica de su obra *En la red*. Es la única alternativa al vacío, a la nada<sup>36</sup>.

Sus textos son pues textos materiales que sirven de punto de partida pero que no imponen ni una estética ni una postura ideológica. La polifonía de sus escritos, que presentan diferentes puntos de vista, incitan al receptor a desarrollar su propia conciencia política, base de cualquier democracia. Asimismo, es significativo el nombre que lleva su asociación cultural, ASKE (Alfonso Sastre Kultur Elkartea), ya que esta palabra significa “libre”, toda una declaración de principios. Así, nos invita a dar rienda suelta a la imaginación, máximo exponente de la esperanza liberadora.

---

<sup>36</sup> cf. Alfonso SASTRE, *En la red*, Teatro de Liberación, Madrid Primer Acto, 1988, p. 291.