El héroe en las "tragedias complejas" de Alfonso Sastre

M. Pilar Pérez Stansfield
Colorado State University, Fort Collins

A partir de lo que llamaremos la segunda etapa[1] de la obra dramática de Alfonso Sastre, hay una clara intención, por parte del autor, de romper con los moldes clásicos (caducos) de la tragedia para dar paso a una dialéctica nueva en donde lo trágico quede liberado del elemento inmovilizador y de irremediabilidad que la tragedia comporta.

El concepto teórico que Sastre bautizó como "tragedia compleja" tuvo sus primeras manifestaciones en sus escritos anteriores (1965), en los que proponía la negación dialéctica de Brecht en oposición al "brechtianismo" entonces circulante. Sastre invitaba a la construcción de una tragedia posbrechtiana – que no podía ser, claro, una restauración de la tragedia aristotélica –, y apuntaba a un posible efecto clave de esa tragedia, el "efecto A" (anagnorisis = reconocimiento), que incluyera el clásico efecto brechtiano: la distanciación (Sastre 1971: 99-114). Como explica Sastre:

> "Es decir, en la tragedia compleja, reaparecen, modificados, los efectos "clásicos" de la tragedia, transcendidos en una catarsis-que-es-ya-toma-de-conciencia; operación en la cual se produce artículadamente, dialécticamente, el doble movimiento distanciación (intencional = toma de conciencia) – reconocimiento (identificación = momento catártico). (O viceversa: reconocimiento – distanciación) (1971: 104).

El efecto que el autor desea lograr, una vez que la teoría pase a ser praxis dramática, lo llama efecto "boomerang", que equivaldría a la distanciación y a la participación, o al extrañamiento y al reconocimiento, experimentados simultáneamente por el espectador/lector.

A partir de 1965, fecha de la finalización de *M. S. V.* o *La sangre y la ceniza* (primera tragedia compleja de Sastre), la dramaturgia de Sastre se convierte en "experimentos" que llevan como fin la superación de los esquemas utilizados anteriormente. Por un lado, el enriquecimiento del lenguaje conciso y desnudo que había caracterizado su primera etapa. De la desnudez y meticulosidad de sus obras anteriores pasa a una expresión en libertad, donde hallamos dichos populares, "tacos", regionalismos e incluso la jerga del habla más actual española y la de las clases bajas, como los quinquilleros. A la ampliación del valor comunicativo de la palabra hay que añadir la del lenguaje escénico: el uso del gesto, el de proyecciones, el de la música (con romances, coplas, baladas, saetas y hasta bandas sonoras), el de los efectos

sonoros (altavoces que lo mismo dan noticias de prensa que anuncian un bombardeo, y hasta los silencios cuya fuerza es, a veces, más intensa que la de la palabra), el de efectos visuales (con letreros, pancartas, congelamientos escénicos, etc.), el uso de maniquíes y el de máscaras. Por otro lado, la evolución de la concepción de lo dramático y de lo teatral no ha afectado el compromiso que Sastre siempre ha mantenido hacia la praxis revolucionaria. Al contrario, dicha evolución ha reafirmado su postura crítica y rebelde ante la historia, la política y la realidad españolas. Por lo tanto, hay que sumar a lo dicho la evolución de su concepción dramática como instrumento de agitación social más eficaz, más directo y más distanciado que en su obra anterior. Con la clara intención de provocar al público/lector para que éste llegue a participar doblemente, con su toma de conciencia y con su activa protesta. Es decir, el fin último es invitar al espectador/lector a que participe en el proceso revolucionario.

En síntesis, todo el teatro posterior "complejo" de Sastre (partiendo de 1965, aunque ya haya antecedentes en varias de sus obras anteriores) es una aproximación – un "experimento" – a esta teoría, en la cual se desean integrar la tragedia aristotélica, el teatro del absurdo, el teatro de la crueldad, el teatro épico, el teatro documento, el expresionismo, el esperpento, la farsa, el melodrama y hasta lo real maravilloso con tintes de terror, en una nueva y compleja expresión dramática.[2]

El personaje "trágico complejo" no es el héroe clásico de la tragedia aristotélica, ni el de la tragicomedia, ni el nihilista del teatro de vanguardia, ni el del teatro grotesco pirandelliano y del esperpento, ni tampoco el antitrágico brechtiano. Puesto que en la tragedia hay esperanza, si no de superar la situación límite, sí de "reducirla, al menos, a sus reales (no temporales) fronteras" y de encontrar un "sentido histórico" a esa limitación; entonces, el personaje trágico complejo es aquél que ha asumido su nihilismo y se halla en trance de superación, cuya toma de conciencia posee un alto componente; es el que asume el carácter trágico (agónico) de la praxis revolucionaria (Sastre 1971: 105). Dentro de este contexto, el héroe trágico complejo es aquel que aceptando su humanidad, es decir, su pequeñez y su grandeza, transciende el inmovilismo y la inevitabilidad de la tragedia a través de la entereza y dignidad que le imprimen sus actos y sus acciones, las cuales realiza venciendo enormes dificultades y manteniéndose fiel a sus principios a pesar de sus muchas debilidades.

En 1929 decía Joseph W. Krutch en su obra *The Modern Temper* que la tragedia, en su sentido clásico, ya no podía producirse porque la tragedia es principalmente una expresión, no de la desesperación, sino del triunfo del individuo sobre esa desesperación y de su confianza en el valor de la vida humana. Es decir, la expresión de lo trágico es una afirmación de la fe en la vida, y de que, aunque Dios no esté en el cielo, al menos el Hombre está en su mundo. Por lo tanto, el hombre acepta las derrotas externas que lo trágico le ofrece a cambio de las victorias internas que la práctica trágico-heroica revela. La tragedia da sentido y justificación al universo que entorna al autor trágico porque, para serlo, el dramaturgo debe tener fe en el hombre, aun cuando no la tenga en Dios. Krutch continúa diciendo que en la sociedad del siglo XX (notamos que él declaraba esto en 1929) la sociedad es demasiado sofisticada y el hombre se ha dado

cuenta de su insignificancia, y por eso el héroe moderno no puede ser noble o importante. Entonces todo se convierte en absurdo.[3]

Otro crítico, Joseph Campbell, en su libro, *The Heroe with a Thousand Faces* (1949), dice que los misterios y los símbolos que regían el mundo antiguo han perdido su fuerza y su influencia sobre el hombre moderno. Por esa razón, hoy en día

> "Man is the alien presence with whom the forces of egoism must come to terms, through whom the ego is to be crucified and resurrected, and in whose image society is to be reformed ...
>
> The modern heroe [...] cannot, indeed must not, wait for his community to cast off his slough of pride, fear, rationalized avarice, and sanctified misunderstanding. 'Live', Nietzsche says, 'as though the day were here.' It is not society that is to guide and save the creative heroe, but precisely the reverse" (Campbell 1968: 390-391).

Entrados en el último cuarto de este siglo, y tras haber vivido terribles tragedias, nuestra sociedad parece haberse cubierto de una capa protectora, de inmunidad, contra los eventos trágicos que plagan nuestra vida cotidiana: el hambre, la guerra, el terrorismo, el crimen, etc., porque dichos acontecimientos han venido a formar parte integrante de nuestras culturas y los damos por sentado. Sin embargo, negar el contenido ético y moral, y el agente humano de dichos eventos o alegar que no les podemos dar significados generales, universales y permanentes, sería equivalente a admitir una extraña quiebra (desintegración) en nuestra sociedad que ni el mismo sentido trágico de la vida podría redimir (Williams 1966: 49). De acuerdo con la teoría de la tragedia moderna constatada por Raymond Williams y los elementos sobre la que se apoya (1966: 46-51), las concepciones de "orden y accidente, héroe y nobleza, acto irreparable y muerte, y mal" según existían en la antigüedad, deben ser reelaboradas a la luz de otros tiempos y de otras interrelaciones, ya que nuestros tiempos exigen nuevas relaciones y nuevas leyes que conecten e interpreten el sufrimiento del hombre actual. Estas son las bases de la tragedia contemporánea (Williams 1966: 51).

Si partimos de lo declarado por Krutch y por Sastre sobre el héroe moderno, en primer lugar vemos que, contrariamente a lo que dice el primero, el "héroe complejo" de algunas tragedias de Sastre sí mantiene esa actitud digna y noble que, precisamente, afirma su vida (Miguel Servet, Ruperto, Viriato y Numancia como héroe colectivo) y da sentido y justificacion a su universo. Y, en segundo lugar, el nihilismo pesimista que el absurdo comporta queda superado dialécticamente cuando el protagonista de la tragedia compleja (Ruperto o los quinquilleros, Calixto y Melibea) transcienden su condición marginal al protagonizar situaciones trágicas, cuyo sentido general corresponde otorgarlo al espectador/lector, a través del extrañamiento y la identificación con el significado social de lo que está aconteciendo.

Si como dice Campbell el héroe moderno es el que va a servir de modelo para una posible reforma de nuestra sociedad degradada actual, entonces la intención última de Sastre encaja perfectamente en lo que deben ser las relaciones entre la tragedia y el

héroe moderno y la sociedad actual. El "héroe complejo" resulta ser una respuesta a todos los sufrimientos que nos afectan, una respuesta dialéctica que nos salva de los extremos destructores de las vanguardias y de los fueros idealistas, igualmente destructores, y de la pureza que gobiernan la tragedia clásica. La relación entre el orden (las leyes que lo componen) y la tragedia es de naturaleza dinámica porque "el orden, en la tragedia, es el 'resultado' de la acción" (Williams 1966: 52). Dice Williams que aunque el sentido de lo trágico está siempre condicionado por la historia y la cultura, nuestra idea del orden que conforma lo trágico no sigue esa dialéctica puesto que, habiéndola tomado del pasado, la hemos generalizado como una concepción trágica permanente. Sin embargo, la acción, la praxis auténtica de la tragedia es la dramatización de un desorden particular, de índole grave, y su solución a través de dicha acción. En tales situaciones, el proceso dramático del intento de resolver el desorden y del sufrimiento que ello conlleva se intensifica al extremo que puede ser reconocido como tragedia (Williams 1966: 53-54). La postura actuante que adoptan los "héroes" de las "tragedias complejas", superando sus limitaciones, les confiere la nobleza heroica necesaria para protagonizar la tragedia moderna. Su lucha ante una realidad que sólo ofrece desorden y sufrimiento es la respuesta para una posible transformación del mundo.

Para construir tanto la tragedia como al héroe complejos, Sastre se vale principalmente de un proceso dramático de contradicción, el cual se revela a través de elementos y recursos formales utilizados, que resultan aparentemente contradictorios. El héroe complejo contiene en sí aspectos trágicos y degradantes: en él se realizan, en un delicado balance, la pequeñez del antihéroe y la grandeza del héroe trágico. La conciencia que tiene el héroe de la degradación de la sociedad que le entorna y de la suya misma le proveen de la carga antiheroica, la cual transciende al reconocer el carácter trágico (agónico) de su existencia individual. Esa expresión dramática de su propia desesperación no cae en lo irremediable gracias a la dimensión histórica que posee el héroe, la cual le lleva a practicar una dinámica constante de superación, de ennoblecimiento, de ahí su grandeza trágica y su complejidad.

De las "tragedias complejas" de Sastre y de sus protagonistas, vamos a limitarnos a tres: Miguel Servet, de *La sangre y la ceniza*; Ruperto, de *El camarada oscuro* y Rogelio y los quinquilleros (héroe colectivo), de *La taberna fantástica*. Los tres héroes reflejan diferentes grados de "complejidad" y su función dentro de la expresión dramática es la de despertar la conciencia del espectador/lector mediante la lúcida interpretación del significado social de la lucha de los héroes.

En *La sangre y la ceniza*, el héroe, Miguel Servet, participa de estos elementos anacrónicos contradictorios. Su apariencia física es endeble e irrisoria y su carácter está dotado de las flaquezas propias de los humanos – el miedo, la amargura, la angustia –, mientras que sus actos, hasta el final, lo definen como un hombre lleno de valor que se mantiene fiel a sus principios y opiniones hasta el fin de su vida, superando sus limitaciones para hacer un acto de afirmación de su propia dignidad.

La obra está estructurada en tres partes, con breves prólogo y epílogo. La parte primera tiene ocho cuadros, la segunda cinco y la tercera cuatro. Los cuadros están concebidos como una cadena de episodios que tienen entidad por sí mismos – a la

manera del teatro épico – y que suscitan la observación crítica y el "reconocimiento" debido a los códigos anacrónicos contradictorios utilizados: lingüísticos, alingüísticos, acústicos, gestuales, icónicos y cinéticos. La dimensión histórica del protagonista viene de la autenticidad del personaje dramatizado y de la relación *sui generis* que se establece entre las experiencias de Servet y su vigencia en la España franquista.

El médico Miguel Servet salió de España perseguido por la Inquisición, por su rebeldía y por haber publicado un libro sobre la Trinidad, por lo cual todas las iglesias reformadas le declararon hereje. Se estableció en Francia clandestinamente mientras escribía su obra "herética", *La restitución del cristianismo*, donde exponía su teoría sobre la circulación de la sangre. La Inquisición católica lo apresó y lo condenó a la hoguera, pero logró escaparse. La primera parte termina con la quema de la estatua de Servet en simbólica sustitución. Servet apareció en Ginebra, donde estaba Calvino, su enemigo polémico; Servet fue apresado por la Inquisición calvinista y quemado vivo por su posición antitrinitaria y panteísta. La tercera parte termina con la quema de Servet, tras el juicio a que le somete Calvino.

Los elementos antitéticos que definen la heroicidad "complejizada" de Servet, los hallamos a partir del primer cuadro,[4] donde Servet y Frellon mantienen un diálogo humorístico y refinado que refleja la educación de los interlocutores y, simultáneamente, su contenido (el miedo expresado por Frellon de hablar libremente, ya que la censura lo persigue) produce un efecto de opresión. Interesantemente, éste queda apagado por el humor del lenguaje y la ridiculización que Servet hace de sí mismo. Vale la pena detenerse en la escena final de la muerte de Servet porque en ella se conjugan los elementos anacrónicos de la grandeza y la pequeñez del héroe. Cuando Servet tiene que subir a la tarima de la hoguera, no tiene fuerzas, y lo tienen que elevar con un gancho de carnicero, enganchado al cuello de su ropa. El miedo le hace vomitar y lo tienen que atar con cadenas porque se cae como un muñeco de trapo. Antes de que prendan fuego grita "misericordia". A continuación le ponen una corona de azufre en la cabeza. A Servet le entrechocan los dientes, y lanza un grito de horror cuando la antorcha encendida prende primero su corona y luego la leña, que no prende porque está humeda. Servet, en medio de retorcimientos de dolor, increpa a sus verdugos que después de haberle robado todo el dinero no tuvieran suficiente para comprar leña seca. La identificación catártica que viene del horror y la piedad que el espectador/lector siente es continuamente interrumpida por la constatación del estado de terror de Servet o por sus propias imprecaciones a los verdugos. Al final, cuando de nuevo vamos a identificarnos con el martirio del héroe, la acción es interrumpida por los mismos actores: "¡Corten! ¡Ya es suficiente! ¡Corten! ¡Retírense todos los actores de escena! Vamos al epílogo" (Sastre 1976: 99-100). Durante el curso del auto de fe, uno de los presidentes de la ejecución le invita a que se retracte de sus errores; Servet contesta reafirmando su posición. Este es el momento en el que el héroe se cubre de grandeza para recuperar su dignidad, al defender sus ideales hasta el fin (Sastre 1976: 96-98).

Ruperto, el héroe revolucionario de *El camarada oscuro* (1979), es la encarnación dramática del soldado desconocido e ignorado socialmente, pero cuya magnifica e indomable vida le confieren el heroismo que afirma su grandeza trágica. Los aspectos

contradictorios que dan complejidad a Ruperto están asociados a su vida como soldado, a su toma de conciencia de unos ideales revolucionarios que constituyen el centro de su existencia, y por los cuales lucha hasta el fin. Su vulnerabilidad y su ingenuidad opuestas a su entereza y a su voluntad por superarse, constituyen, precisamente, su grandeza y su noble heroicidad. Los elementos degradantes de Ruperto (está enfermo y es ridículamente débil, se queda tuerto de un ojo) o aquellos que estándo codificados actúan directa o indirectamente sobre el desarrollo del héroe a través de su pugna y hasta su final (los elementos narrativos, carteles, anuncios de lo que va a pasar, inclusión del autor en la obra, el lenguaje cortante, parco y popular, con tacos y vulgarismo) y las situaciones anacrónicas (tragicidad de los acontecimientos contrastados con las actitudes mostradas ante ellos), todos estos recursos se enfrentan al patetismo trágico que impregna la obra para diluirlo en la distanciación que provocan.

El autor subtitula la obra como "un melodrama histórico", lo cual ya nos anticipa la autenticidad de la dimensión histórica representada.[5] *El camarada oscuro* se acerca al teatro documento aunque no cae en la objetividad abolutamente distanciante de la crónica política periodística, debido a la esencia/substancia trágico-humana de que inyecta al héroe marxista revolucionario. Los acontecimientos históricos que van desde 1902 hasta la muerte del héroe en 1972 son respetados con fidelidad. Ruperto es el eje alrededor del cual transcurren estos. Desde su nacimiento en un simbólico pesebre hasta su entierro, al cual asiste el autor, Sastre (quien es detenido por los policías vigilantes del orden), los planos contradictorios se desdoblan simultáneamente en variedades de códigos que afectan la percepción identificadora y distanciadora del espectador/lector. El comienzo ya nos sumerge de lleno en esos dos planos de que hablamos, el histórico-socialista y el irrisorio (esperpéntico)-existencial: primero, "a telón corrido" oímos la voz de un cantaor que bien podría estar cantando una copla cuyo contenido constata la posición rebelde y crítica del autor; a continuación y de modo sucesivo se iluminan distintas zonas escénicas (la fotografía de Alfonso XIII, acompañada de su voz; las descargas de la Guardia Civil en la Universidad de Barcelona y una sección del Parlamento) hasta que asistimos al nacimiento en un simbólico portal-pesebre de Belén. Los planos se funden de una forma casi caótica e irreal: los gritos de parto y muerte de la madre, la guardia civil, la discusión entre los diputados sobre los excesos de la guardia civil en las confrontaciones con los estudiantes, el padre borracho de alegría no se da cuenta de la muerte de su esposa y, aunque vigila a su hijo para que no le muerdan los cerdos, no consigue evitar que una vaca haga sus necesidades sobre la criatura. Consciente de la muerte de su mujer, lleva a Ruperto al Sindicato en medio de una cruenta y helada noche. El efecto y la intensidad de estos acontecimientos tan crueles como fantásticos destruyen el plano trágico (Sastre 1979: 12-14).

Los veintiséis cuadros que forman la obra nos acercan o nos extrañan según el elemento trágico esté acentuado o suavizado mediante el grado de realismo que tengan las escenas o el de degradación. Por ejemplo, en el cuadro penúltimo (25), Sastre utiliza un recurso metateatral donde fusiona la realidad dramatizada con la realidad histórica (del autor), cuando se incluye en la obra al acompañar al camarada Ruperto

en sus últimos momentos. Las dos realidades se funden al darnos cuenta de que "en realidad el autor ha estado siempre presente en la obra". La identificación de Sastre/Ruperto se evidencia al llamar el primero a la puerta utilizando la misma forma convenida que el segundo siempre había usado. La transposición funciona distanciadoramente y resta pesimismo y desesperanza a la muerte del héroe (Sastre 1979: 68).

La tragedia puede significar, en su sentido socio-político, una reivindicación del héroe desconocido (el sencillo y magnífico, el humanamente entrañable y lleno de entereza, el auténtico e ingenuo Ruperto), así como una crónica de los traumas y los ideales del pueblo español, del partido comunista, de la militancia sincera y de las frustraciones y abusos sufridos por las minorías regionales (los catalanes) y de la aversión de los españoles a la dictadura y a la guerra. La trasposición de Sastre (que vivió en carne propia esos sucesos) se evidencia cuando durante el entierro del camarada, los guardias y policías de paisano que patrullan el patio de butacas, vigilando al público, terminan deteniendo al autor, a Sastre, y entre gritos, porrazos, vivas y mueras, protestas de los que se resisten, más porrazos y detenciones se llevan al autor y [...] "va cayendo el telón como señal de que esta obra dramática ha terminado mientras la vida y la muerte continúan" (Sastre 1979: 71).

En *La taberna fantástica* (1983), Rogelio, el protagonista, es en realidad el representante del personaje colectivo, los quinquilleros. Rogelio aparece como un personaje más complejizado todavía, ya que sus características degradantes son más acusadas que las de Servet o Ruperto. En las "Notas" preliminares de Sastre (1979: 43, nota 1) el autor hace referencia al mundo lúgubre y fantasmagórico, aunque real, al que nos invita a entrar. Rogelio es el héroe marginado, condenado a la alienación, por su condición social. El quinquillero o el "quinqui" es el desahuciado cultural, social y ontológicamente. Pertenece a la clase más baja de la sociedad española. La condición de marginalidad es el elemento condicionador de esta tragedia de quinquis. El lenguaje marginal, unas veces tomado de la germanía, o del caló, o del argot carcelario, o de ciertos vulgarismos, actúa como principal especificador de la injusta marginalidad de este grupo social que todavía no se ha integrado. Sastre confiesa que la tragedia es "consecuencia de una larga experiencia personal acumulada" (Sastre 1983: 43); por lo tanto, las vivencias inmediatas del autor son fundamentales en la estructuración de la obra. El Autor es el primer personaje que aparece en el Prólogo, anunciándonos lo que va a constituir el drama y distanciándonos al presentarnos la perspectiva del "observador", no todavía del partícipe. En su conversación con el tabernero, éste manifiesta su temor de lo que pueda pasar cuando sus clientes se hallen embriagados, la premonición del tabernero se hace realidad más tarde cuando en una bronca riña el Carburo apuñala a Rogelio, por un error de éste mismo que ataca al Carburo. Cuando el Autor va a salir, se despide del tabernero (en el Prólogo) indicándole que regresará al final de la obra, es decir, en el Epílogo que cierra el drama. Naturalmente, esta intervención del autor provoca el distanciamiento y refleja la dualidad y el anacronismo de planos que unen al personaje del Autor con el espectador y con los hechos que se dramatizan. El naturalismo en que podía haber caído Sastre queda salvado debido al tratamiento humanizante, estilizado y profundizador que les da a sus

personajes. La marginalidad de Rogelio, acusado de un crimen que no ha cometido, que llega a la taberna ya medio borracho, para ir al entierro de su madre, a pesar de que la guardia civil le anda buscando, se hace aparente cuando sus actos, a lo largo de toda la obra, alternan entre la violencia y la tranquilidad. El Carburo llega a pedirle cuentas por haber difamado a su mujer, y entre bromas y broncas, y copa tras copa, transcurre la acción hasta la tragedia final. El Carburo, después de acuchillar a Rogelio huye, convirtiéndose en la nueva víctima. Durante el Epílogo, que tiene ocho Momentos, se llama a la conciencia del espectador/lector, quien se da cuenta que la tragedia que ha presenciado es un reflejo de otra más terrible, la de ser quinquillero. Cuando el Autor vuelve a la escena para contar el desenlace de la historia, en los Momentos IV y V, presenciamos una visión fantástica de la verdadera muerte de Rogelio, tras su fantasmal aparición en la taberna, causada, en una siniestra corrida de toros, por los fantasmas que representan los males: Hambre, Terror, Incultura, Sufrimiento, Enfermedad, Frío. Rogelio es ejecutado por ellos, mientras se escucha un "Olé", probablemente de toda la sociedad cómplice y culpable de esa cruel tragedia. Rogelio queda redimido y la sociedad condenada. La función de Rogelio queda realizada al mostrarnos su naturaleza de víctima de una sociedad que le ha robado la posibilidad de su dignidad trágica (Sastre 1983: 136-137).

La fusión de la realidad teatral representada en la primera muerte de Rogelio con la ficción metateatral y alegórica de la segunda muerte de Rogelio, es necesaria y hasta decisiva, para que el público/lector pueda llegar (desde la identificación al extrañamiento y desde el extrañamiento a la identificación) a captar el "profundo significado" de las dos muertes dramatizadas. Porque sólo así se podrá lograr una dialéctica de la superación de una sociedad degradada, la cual tal vez necesite la revolución para poder salvarse y recobrar su dignidad.[6]

El "héroe complejo" de Sastre no espera a que la sociedad le salve o le redima, sino que, más bien, él mismo se salva. Podría ser que, a través de su salvación, su ejemplo y su acción, (como decía Campbell) llegue a salvar a la sociedad de su propia degradación.

NOTAS

1 Alfonso Sastre, *La taberna fantástica* (1983: 13-15): En la "Introducción" a esta obra, de Mariano de Paco, éste explica que la observación general de los críticos es de clasificar la obra de Sastre en dos períodos; el que va hasta 1965 – fecha que finalizó su primera tragedia compleja – y el que parte de dicho año hasta el presente, marcado por la producción de obras caracterizadas por ser la praxis de su teoría de la tragedia compleja. Para otras clasificaciones, véase Farris Anderson (1971: 70-72); Magda Ruggeri Marchetti (1975: 20-21) y Francisco Ruiz Ramón (1975: 411-418).

2 Francisco Caudet (1982: 50-57): En estas páginas Sastre explica cómo fue desarrollándose la idea de la tragedia compleja y los antecedentes que se dan en algunas de sus obras anteriores a 1962 (año en que empieza a escribir *La sangre y la ceniza*), como, por ejemplo, el uso de anacronismos en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*.

3 Joseph Wood Krutch (1929: 119, 125, 128). Interpretación libre de la autora de este ensayo.

4 Alfonso Sastre (1976: 36-39): Las citas subsiguientes en el texto las hacemos de esta edición, aunque nos gustaría dejar constancia de la edición posterior de Magda Ruggeri Marchetti (1984). Esta edición contiene un excelente estudio, a modo de Introducción, de Ruggeri Marchetti.

5 Francisco Caudet (1984: 115-116). Véase la "Nota" de Alfonso Sastre y el ensayo de Magda Ruggeri Marchetti titulado, "La tragedia compleja". Bases teóricas y realización práctica en *El camarada oscuro*, de Alfonso Sastre", en Alfonso Sastre (1979: 1, 2-9, respectivamente). Las notas referenciales provienen de esta edición.

6 Con respecto a la posición expresada por Sastre sobre la idea de "una sociedad degradada", véase Francisco Caudet (1984: 100-112). También habla Sastre sobre sus otras tragedias complejas. La composición de estas tres tragedias difiere de las fechas de publicación, por lo tanto dejamos constancia de este hecho a continuación: *La sangre y la ceniza* fue escrita entre 1962 y 1965 y publicada por primera vez en 1976, *La taberna fantástica* se escribió en 1966 y se publicó en 1983 y *El camarada oscuro* se escribió en 1972 y se publicó en 1979. Las referencias en el texto y las fechas se refieren a las publicaciones y no a las fechas de composición.

BIBLIOGRAFIA

Anderson, Farris

1971 *Alfonso Sastre*. Nueva York: Twayne Publishers.

Campbell, Joseph

1968 *The Heroe with a Thousand Faces*. 1ª ed. 1949, Princeton: Princeton University Press. (*Princeton Bollinguer Series*).

Caudet, Francisco

1982 "Conversaciones con Alfonso Sastre". En *Primer Acto*, 192: 50-57.

1984 *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Krutch, Joseph W.

1929 *The Modern Temper*. Nueva York: Harcourt Brace.

Ruggeri Marchetti, Magda

1975 *Il teatro di Alfonso Sastre*. Roma: Bulzoni. (*Biblioteca di cultura*, 68).

1979 "La tragedia compleja". En *Pipirijaina*, 10: 2-9, Madrid.

Ruiz Ramón, Francisco

1975 *Historia del teatro español. Siglo XX*. 2ª ed., Madrid: Editorial Cátedra S.A.

Sastre, Alfonso

1962 *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. Drama en 7 cuadros. Madrid: Ediciones Alfil. (*Colección Teatro*, no. 354).

1971 *La revolución y la crítica de la cultura*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.

1976 "M.S.V. o La sangre y la ceniza". En *Pipirijaina*, 1: 36-39. Madrid.

1979 "El camarada oscuro". En *Pipirijaina*, 10: 10-71, Madrid.

1983 *La taberna fantástica*. Murcia: (*Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia*, 12).

1984 *M.S.V. o La sangre y la ceniza. Cronicas romanas*. Ed. por Magda Ruggeri Marchetti. Madrid: Ediciones Cátedra.

Williams, Raymond

1966 *Modern Tragedy*. Stanford, Cal.: Stanford University Press.