

## IMÁGENES DE LA “PASIÓN” EN EL TEATRO DE ALFONSO SASTRE

MARÍA ISABEL ABOAL SANJURJO  
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Presencia bíblica, de la liturgia cristiana, de la divinidad y de lo sacro en la dramaturgia de Alfonso Sastre como elemento vertebrador de la coherencia interna de su teatro a lo largo de toda su trayectoria.

ABSTRACT:

Biblical presence, of the Christian liturgy, of divinity and of the sacred in Alfonso Sastre's drama as the vertebrating element of the inner coherence of his drama all along his career.

PALABRAS CLAVE: Teatro español siglo XX, Cristianismo, Alfonso Sastre.

KEYWORDS: Spanish drama, 20<sup>th</sup> century, Christianity, Alfonso Sastre

Apenas nos separan unos meses del 2003 que, sin duda, será un año importante para Alfonso Sastre por la acumulación de diversos aniversarios, -son ya diez los años que han pasado desde la concesión de su último Premio Nacional por *Jenofa Juncal*, por ejemplo-, pero, sobre todo, por ser el año en el que se cumple el cincuenta aniversario del estreno, por el Teatro Popular Universitario, de *Escuadra hacia la muerte*, obra que supuso, como el propio autor reconoce, su nacimiento definitivo como autor dramático. Ha de ser, pues, el próximo, un año de homenajes, celebración y reconocimiento, al que queremos adelantarnos con esta breve reflexión sobre su producción dramática, que parece haber cerrado definitivamente con la publicación en Hiru, editorial que está llevando a cabo la fijación definitiva de su obra completa, de la trilogía *Los crímenes extraños*<sup>1</sup>, a finales de los años 90.

Autor prolífico y poliédrico, cuenta en su haber con más de setenta obras, entre originales y versiones. Desde aquellos experimentos existenciales en un acto escritos en colaboración con Medardo Fraile, con los que inicia su carrera, hasta esta trilogía poli-

---

<sup>1</sup> Virtudes Serrano y Mariano de Paco, “La dramaturgia del doble: *Los crímenes extraños*” en José Ángel Ascunce coord., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, Hiru, Hódarribia, 1999, pp. 111-125.

ciaca a la que acabamos de hacer referencia, la dramaturgia de Sastre ha ido evolucionando, sin perder nunca ese experimentalismo y frescura que siempre han caracterizado sus obras haciéndolas provocadoramente sorprendentes. Tragedia, comedia, drama social, vanguardia, todo ha tenido cabida en su teatro, pero ello no le ha hecho perder nunca el contacto con la realidad circundante, proporcionándonos así en todo momento su particular visión del mundo y del hombre, y de la necesidad, y esperanza, de un cambio social y político del mundo.

Son todavía numerosos los aspectos de la dramaturgia sastreana que necesitan de una sistematización y de un acercamiento objetivo que permita valorarlos en su justa medida<sup>2</sup>, pero en estas líneas quisiéramos detenernos en un aspecto muy concreto, que viene a confirmar, en cierto modo, la coherencia interna que vertebra toda su producción, movida siempre por los mismos ideales e intereses, y ese fin último revolucionario y provocador que define su dramaturgia. Nos referimos a la presencia bíblica y de la liturgia cristiana en sus dramas; una presencia casi constante, si bien más habitual en sus últimas producciones, aunque, en cierta medida, es un elemento que siempre ha estado presente como un referente más en la construcción de sus dramas.

Ya desde sus inicios es posible encontrar en Sastre una cierta fascinación por lo religioso y por la figura de Dios, al que siempre ha buscado, a veces como esperanza, a veces como culpable, variando las respuestas obtenidas de su situación personal y, en general, la del mundo que le rodea: la guerra, el odio, la discriminación..., por lo que se observa una paulatina pérdida de la confianza en una solución ultraterrena a los problemas del mundo<sup>3</sup>. Así es como se explica, por ejemplo, el interés que, en plena crisis de fe, despertó en él la figura de Abraham, y cuyo resultado fue la creación de su obra *La sangre de Dios*<sup>4</sup>.

En ella, Parthon, un segundo Abraham convertido en profesor universitario de teología, y más concretamente de teodicea, es retirado de su cátedra a causa de ciertos “desvaríos místicos”. Desde la muerte en terrible agonía de su primogénito, ha venido sufriendo una serie de éxtasis en los que logra la comunicación directa con Dios, en el último de los cuales ha recibido el mandato divino de sacrificar al más joven de sus hijos, y el único que aún vive, para que, a través de su acto de entrega y confianza absoluta en él, el mundo pueda recuperar la fe.

---

<sup>2</sup> Hay, sin embargo, excelentes estudios sobre elementos esenciales de su dramaturgia o sobre sus obras más conocidas. Vid. Farris Anderson, Alfonso Sastre, New York: Twayne Publishers, Inc., 1971; o Magda Ruggeri Marchetti, Il teatro de Alfonso Sastre, Roma, Bulzoni, 1975; o Alfonso Sastre, ed. *Mariano de Paco*, Murcia, Universidad, 1993.

<sup>3</sup> “Niño heredocatólico y enfermizo [...] mi relación con la figura literario-sagrada de Jesucristo me movió al abandono de la Iglesia Católica, y entonces me quedé desamparado en la idea de que las personas que yo amaba tenían que morir, y al mismo tiempo los dolores y los sufrimientos de las gentes empezaron a resonar en mí de modo que se despertaba mi cólera “social” y hasta política, y ello me ponía en la vía del marxismo y del comunismo.”, Alfonso Sastre, “¿Por qué escribe uno?”, en Alfonso Sastre o la ilusión trágica, ed. Eva Forest, Hondarrabia, Hiru, 1997, p. 36.

<sup>4</sup> Alfonso Sastre, *La sangre de Dios*, Hondarrabia, Hiru, 1996. Citamos por esta edición.

La obra, dividida en dos actos, presenta una doble solución al conflicto, gracias a una compleja estructura en la que se cruzan los planos de lo real y de lo onírico. En la primera parte, Abraham cumple la voluntad de Dios y mata al hijo, lo que le acarrea una serie de consecuencias legales: un juicio por asesinato, un internamiento en una institución mental..., experiencias de las que, como Job, sale con la fe reafirmada. Es precisamente esa fuerza y constancia de su fe a pesar de las adversidades la que hace que al final del segundo acto, se rompa esta especie de prueba a la que el personaje estaba siendo sometido, para volver al momento del sacrificio, que ahora sí, en claro paralelismo con la historia del *Génesis*, es detenido por la aparición de un peculiar ángel: Sofía, novia del hijo de Parthon, que es atacada por el viejo perro familiar. El sacrificio fallido no se revela, sin embargo, inútil, ya que gracias a esta nueva oportunidad el hijo pequeño encuentra el sentido a su vida.

PARTHON: [...] Hijo mío, ¿te acuerdas de que yo me atrevía a matar al pobre “Grok”? Estaba viejo y muy enfermo, pero no me atrevía a matarlo y era para esto. Estaba todavía ahí para lo de esta noche. ¿Te das cuenta? Esta vez también ha habido un cordero.

BEN: Es posible...

PARTHON: Un cordero y un ángel. (*Mira a Sofía, que los observa, extrañada.*) [...]

SOFÍA: ¿Qué ha pasado esta noche, Ben?

BEN: (*Se pasa una mano por los ojos.*) No sé. Ha sido una noche muy extraña. (*Con los ojos muy abiertos.*) He visto algunas cosas... de pronto.

SOFÍA: ¿Qué has visto?

BEN: Quizá..., quizá que la vida tiene un sentido verdaderamente, Sofía. Quizá sea eso. Yo no sabía... [...] Me parece como si lo que ha ocurrido me hubiera arrojado de pronto y de verdad en la vida, como si esta noche hubiera sido mi verdadero y real nacimiento, y todo esto, lo que me rodea, mereciera la pena y fuera hermoso vivir, Sofía... Parece, de pronto, como si todo tuviera sentido. (pp. 65-66)

Otra gran figura bíblica, el otro gran patriarca, será el que inspire: *Revelaciones inesperadas sobre Moisés*<sup>5</sup>; un drama cuya génesis está muy influenciada por la guerra territorial y religiosa desarrollada en Tierra Santa entre judíos y palestinos, y que todavía hoy sigue siendo un conflicto activo. La reconstrucción de la vida de este líder del pueblo judío se convierte así en una dura crítica a la creación de una nación a través del derramamiento de sangre y de la imposición de una moral, una religión y unas costum-

---

<sup>5</sup> Alfonso Sastre, *Revelaciones inesperadas sobre Moisés*, Hiru, Bilbao, 1991. Citamos por esta edición.

bres, lo que la hace aplicable a otras contiendas y en general a cualquier causa nacionalista, que de cabida al terrorismo como método de presión.

SEFORÁ: ¿No quieres hacer una nación? ¿Y qué tenemos? Unas gentes desesperadas... No más de seiscientos mil almas envilecidas, que se arrastran como serpientes, fabricando ladrillos, para los que ya no tienen ni barro, bajo este sol inclemente. ¿Y queremos hacer sin sangre una nación? Una nación es algo que cuesta muy caro. Si vas a mirar el bolsillo, mejor olvídate de ello. (p. 28)

Siendo además, como lo es, tragedia compleja<sup>6</sup>, la obra responde a las principales características de este subgénero dramático, aumentándose el lapso temporal y los recursos escénicos y lingüísticos, con relación a la obra anteriormente tratada. El drama recoge la narración del éxodo del pueblo judío desde la esclavitud en Egipto hasta la llegada a la tierra prometida y la destrucción de Jericó, pero todo se focaliza en la figura de Moisés, un personaje contradictorio e irrisorio, cruel y despiadado, que vertebraba esa historia de destrucción y muerte. Sin apartarse de la narración bíblica, el autor se detiene en aquellos momentos que definen cada una de las etapas de ese largo peregrinar de 40 años, y que son, al mismo tiempo, los más cruentos y contradictorios de la construcción de la identidad nacional de Israel: las plagas, el desierto, las purificaciones... Una tragedia de sangre que acabará costando la vida al propio Moisés, castigado, según nos dice la tradición, por Dios a no entrar en la tierra prometida a causa de sus dudas.

Como consecuencia del tema y debido a la fuerte carga textual de la *Biblia*, son frecuentes en la obra las discusiones teológicas, variando la visión que se nos ofrece de Dios a medida que va transcurriendo la obra. Al principio no es sino una necesidad para, por un lado, marcar su separación respecto al pueblo egipcio, y, por otro, ayudar a la construcción de una unidad nacional. Una creación literaria que convierte a Moisés en un actor que trata de calmar, con la representación de sus encuentros con la divinidad, las necesidades espirituales de su pueblo. Pero ni siquiera ellos, Moisés y su entorno, que son los que inician la rebelión como supuesto imperativo divino, están de acuerdo con la naturaleza de esa divinidad a la que servir:

AARÓN: (*Con una especie de terror supersticioso.*) Acaso está señalado por el dedo de Dios.

MARÍA: ¿Qué quieres decir con eso?

AARÓN: Hablo de Atón, el dios universal.

---

<sup>6</sup> Para el desarrollo teórico de la "tragedia compleja" por el propio autor, vid. Alfonso Sastre, *La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona, Grijalbo, 1971. Acercamientos críticos, tanto teóricos como prácticos, se encuentran en *Alfonso Sastre*, ed. Mariano de Paco, cit.

MARÍA: Ese es un dios egipcio.

AARÓN: El Farón Iknaton se lo descubrió a los egipcios, pero Atón es mundial y único. [...]

MARÍA: Jehová es el verdadero dios de nuestras tribus.

AARÓN: Llamáis Jehová a un dios local, rudo, mezquino, violento y sanguinario.

MARÍA: Será verdad, pero ese es nuestro dios. (*Con tristeza.*) Uno no puede elegir a su dios. Nosotros descendemos de Jacob, el cual dijo: “Terrible es este sitio, la puerta del cielo” Durante la noche había peleado a brazo partido con un horrible ángel. Al amanecer resultó que había peleado con Dios, el cual le dijo: “Tú te llamarás Israel”

AARÓN: Una divinidad maligna que habitaba en un monte sagrado

MARÍA: Pertenece a esa estirpe de espanto

AARÓN: (*Con profundo terror.*) Es un espíritu volcánico, un demonio colérico, sediento de sangre, que ronda en la noche y teme el día. (pp. 19-20)

Con el paso de los años y, en cierto modo como ocurría en *La sangre de Dios*, ese ser imaginario se acaba haciendo real, se manifiesta realmente a Moisés, mostrando una crueldad todavía mayor que la que ellos le otorgaron en un principio como medio para controlar al pueblo. Desaparece con ello su presencia de la escena, y sus mandatos son referidos ahora por medio del narrador del texto sagrado, que recita los pasajes bíblicos. El pueblo apenas nota diferencias entre una situación y la otra, y los responsables de su culto, entre los que se encuentra Aarón, el hermano de Moisés, son incapaces de creer una revelación semejante por parte de Moisés, al que a una progresiva degeneración física y moral, unida a una exaltación cada vez mayor de su carácter hostil, rayana en la locura, hace que acabe siendo asesinado por aquellos a los que liberó de Egipto.

JOSUÉ: (*Con mucha fuerza y entereza.*) Escúchame, Moisés. Tu tiempo ha terminado. Se abre ahora en la historia de nuestro pueblo el Libro de Josué, y tú no has de pasar el río Jordán, en castigo de tus muchos pecados; y el pueblo ha de conocer te como eres antes de morir. Y ha de saber lo que oculta este velo, que no es la luz que recibes en tu rostro de Dios Nuestro Señor... sino el rostro verdadero de la fealdad y de la impotencia. (*Con un gesto brusco le arranca el velo, y Moisés da un alarido, como si se sintiera amenazado de muerte y desnudo. Efectivamente su rostro es a estas alturas de su vida un espectáculo de horror, por la índole de las heridas que presentan sus ojos tumefactos: allí están grabados sus propios terrores y aparece ensangrentado también como testimonio de la mucha sangre que se ha derramado en su nombre. Hay un alarido –también de horror– en la multitud que ahora clama contra él. Se oye: “¡Es un monstruo! ¡Es un monstruo!”*). [...] *Lo que sigue es una escena fuerte en la que el pueblo de Israel*

*procede al linchamiento inmisericorde de Moisés: escena muy repugnante, por que lo que se mata y se destroza es ya un resto humano incapaz de cualquier movimiento ni acción. Al final queda ahí, como un montoncito de basura sangrienta, y el silencio se hace casi insoportable.)* (pp. 142-43)

Pero, sin duda, la figura que más ha atraído la atención de Alfonso Sastre desde época muy temprana es la de Cristo. De hecho, uno de sus proyectos irrealizados fue un drama sobre la infancia de Jesús, basado en las narraciones de los evangelios apócrifos, únicos documentos que se detienen con cierto detalle en esa etapa de su vida<sup>7</sup>. Pero es sobre todo, su pasión y muerte en cruz, lo que se convierte en referencia casi constante a lo largo de toda su producción, en la que el trágico destino final de los protagonistas, víctimas inmoladas por un sistema opresor e injusto que les niega incluso la vida, es identificado con el de aquel que dio su vida sin pedir nada a cambio.

Hay precisamente dos obras en las que aparece una recreación casi literal de la pasión de Cristo. Dos textos que podrían parecer muy distintos entre sí, textual e intencionalmente, pero, de hecho, existen muchas similitudes entre ambos. Nos estamos refiriendo a: *Ejercicios de terror*<sup>8</sup> y *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel*<sup>9</sup>. Las dos se sitúan en el espacio mítico del terror, existen ciertas semejanzas entre las dos protagonistas, de las que no es la menor su condición vampírica (Es posible también establecer ciertas similitudes entre ellas y la esposa de Moisés, Seforá, e incluso con la gitana Celestina de su *Tragedia fantástica*, que también participan de esa naturaleza inhumana, y poseen un cierto control sobre los elementos naturales), y ambas tragedias poseen una fuerte carga crítica referida al presente y a la situación de España... Ahora bien, también es cierto que son muchas las diferencias existentes entre las dos, principalmente por el tono con el que están escritas y por esa inversión de valores que, en definitiva, supone *Jenofa*.

Centrándonos en la primera de las obras, *Ejercicios de terror*, encontramos a la protagonista femenina (por ser una obra compuesta de distintos episodios, la protagonista a la que hacemos referencia no lo es de la totalidad de la obra, sino la de uno de esos mitos del terror: “El vampiro de Uppsala”, con el que se cierra el drama), Ulla Södergren, rememorando poco antes de morir a causa del ataque de un vampiro en el psiquiátrico en el que está internada, la Pasión de Jesús, desde la oración en el huerto de los olivos hasta la muerte en la cruz:

---

<sup>7</sup> Para más información vid. Sandra N. Harper, “Alfonso Sastre nos habla del proceso creativo”, en *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*, cit., pp. 160-61.

<sup>8</sup> Alfonso Sastre, *Ejercicios de terror*, Bilbao, Hiru, 1991.

<sup>9</sup> *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel*, Leeds: Alumnus, 1990

ULLA: ¡Pobre de mí! ¡Pobre de mí! ¡Eternamente condenada! (*Grita mirando hacia arriba con angustia.*) ¡Quitadme ese crucifijo de la cabecera! ¡Está sangrando sobre mí, me empapa toda! ¡Es un baño de sangre! ¡Pobre Jesús!<sup>10</sup> (*Chilla como si alguien la torturara.*) ¡No, yo no he dicho eso! ¡Satanás, Satanás! ¡No he dicho eso! ¡Sufre Jesús! ¡Sufre hasta reventar! ¡Es lo tuyo, sufrir! ¡No te quejes ahora! «¡Pase de mí este cáliz!» ¡Qué risa, sí! ¡Qué risa! «¡Triste está mi alma hasta la muerte!» ¡Ahora con esas! ¡Remachad esos clavos! ¡qué no se nos escape! ¡Es un agente de la Divinidad! (*Risa de quien no puede contenerla.*) «¡Tengo sed!» (*Risa ya incontenible.*) «¡Padre, perdónalos, que no saben lo que hacen!» (*Más risa.*) «¡Mujer, he ahí a tu hijo! ¡hijo, he ahí a tu madre!» (*Risa casi histérica.*) «¡En verdad te digo que hoy estarás conmigo en el paraíso!» (*Risa*) «¡Eli, Eli, lamma sabacthani!» (*Carcajadas burlonas.*) «¡Padre, padre, en tus manos encomiendo mi espíritu!» (*Risa estallante. Una gran carcajada. De pronto grita con una gruesa voz de hombre:*) «¡Consumatum est!»<sup>11</sup> (*No ríe. Relámpagos y truenos. Gritos de horror de las locas. Pausa. Entonces Ulla se incorpora en la cama, con sus brazos en cruz, como réplica a los brazos extendidos del gran Cristo de su cabecera. Su rostro se ha vuelto dulce y sereno. Su aspecto marfileño habla de la inminencia de la muerte. Mira hacia arriba como si estuviera asistiendo a la ascensión de una figura y dice dulcemente.*) Soy otra vez la niña de la casa, allá, en la aldea de mis padres, entre los bellos cipreses, junto al lago, cuando iba a los Santos Oficios con mi madre... (*Como si tuviera cuatro brazos, otros dos -desnudos- se juntan sobre su pecho con las palmas de las manos unidas, en actitud de oración.*) Dulcísimo Jesús, dame tu sangre. Dulcísimo Jesús, dame el sagrado alimento de tu cuerpo. Dulcísimo Jesús, toma posesión de mi alma. (pp. 141-142)

En esta escena podemos ver como Ulla, que ha sido convertida en vampiro contra su voluntad, al ser ajena a la conspiración llevada a cabo por el conde Orlac para matar a su marido y obligarla a permanecer a su lado por toda la eternidad, pide ayuda a Cristo, cuya imagen está situada en el cabecero de su cama. Pero por estar ya poseída, es

---

<sup>10</sup> Ésta, la del enfermo-moribundo que ve a Cristo sangrar sobre él desde su cama, es una imagen recurrente de su teatro. Aparece así en *Cargamento de sueños*, Obras Completas I, Madrid, Aguilar, 1967, p. 52, y en *La sangre de Dios*, op. cit., dándole precisamente título a la obra: “Parthon: Yo he visto y he sentido la sangre de Dios... Él, aquella noche del bombardeo... estaba sobre la cabecera de mi cama, y yo, tendido, lo veía... Se oía el ruido de las bombas, y sobre mi rostro empezó a caer algo que me cegaba... Me limpié con el pañuelo los ojos... y era sangre...” (p. 31)

<sup>11</sup> Sastre cambia el orden de las siete palabras, aquellas que pronuncia Jesús desde la Cruz, y que recogen los Evangelios de san Lucas (1ª, 2ª y 7ª), san Juan (3ª, 5ª y 6ª) y san Mateo (4ª): «Padre, perdónales, porque no saben lo que hacen.»; «En verdad te digo: hoy estarás conmigo en el paraíso.»; «Mujer, he aquí a tu hijo; hijo, he ahí a tu madre.»; «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?»; «Tengo sed.»; «Todo se ha consumado.»; «Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu.»

forzada a renegar de él, de ahí que de la súplica se pase a la burla. Sin embargo, parece que esa remembranza, esa catarsis producida a través de la palabra, le trae de nuevo la serenidad y, en cierto modo, la fe, con lo que al final, vuelve a pedir misericordia a Dios. Igual actuación mostrará más tarde cuando, al salir de la tumba con el toque de las doce campanadas, Orlac la esté esperando para llevarla a una cripta de su castillo. Ella desesperada intentará darse muerte, pero su condición recién adquirida de ser inmortal, lo único que le acarrea es una desolación mayor y una tristeza infinita.

No es ésta la única presencia de lo divino en el drama, ni en este episodio, sino que con anterioridad lo litúrgico y lo sagrado ya había sido utilizado para combatir la influencia demoníaca y satánica inherente a los mitos del terror en los que se basa la obra. Así, cuando Ulla sospecha que su marido volverá de su viaje a Yugoslavia, donde ha ido a investigar la vida de los Vurdalak, una especie de vampiro familiar que se alimenta de la sangre de sus familiares más cercanos, convertido él mismo en vampiro, utiliza todos los elementos a los que la tradición otorga poder contra el mal, y contra los vampiros en particular: ajos, agua bendita, y por supuesto, la iconografía religiosa: sobre todo cruces, hasta el punto de casi transformar su casa en una “iglesia barroca”.

*(Ulla se queda sola preparando la habitación contra el vampiro. Aullidos lejanos. Al poco vuelve Orlac cargado de velones -que luego encenderá-, crucifijos, imágenes de angelotes, etc. y comienza a ornamentar la habitación como un lugar sagrado, hasta convertirla en una especie de iglesia barroca. Toda exageración en esto será todavía poca cosa o, mejor dicho, nada que se ponga será excesivo. Ulla lo mira con estupor al principio pero luego, quizás movida por un impulso decorador o decorativo que habita en ella, empieza corrigiendo la posición de algún crucifijo y termina colaborando abiertamente en la fortificación antivampiresca de la sala.) (p. 118)*

Se construye así una escenografía propicia para desarrollar una especie de liturgia de exorcismo o purificación, llevada a cabo por el propio personaje, vestido también para la ocasión, lo que no deja de ser una gran ironía por parte del autor y un gran elemento desmitificador contra este tipo de tradición que identifica estos mitos con el mal, al ser el propio vampiro de Uppsala, el conde Orlac, el que lleva a cabo el rito, mostrando así, al mismo tiempo y en cierto sentido, no sólo que el mal no es un producto sobrenatural, sino muy humano, como demuestra ese final en el que se identifica la tortura como un mito más de terror, sino también la vacuidad de unos ritos que han quedado obsoletos. La escena es central y su significación intensa, pues si bien iniciada la plegaria regresa la luz terminando con las tinieblas en las que estaba sumida la escena, terminada ésta golpea a la puerta el marido de Ulla, que aunque más tarde descubri-



remos es un pobre loco, inofensivo e incapaz de todo mal, es, en este momento de la acción, identificado con el vampiro.

*(Se ha puesto una casulla -¿o será demasiado irreverente tal efecto escénico en un país tan acendradamente católico como el nuestro? Señores de la censura: estudien, por favor, detenidamente este problema- y procede a echar agua bendita con el hisopo por todos los rincones y especialmente en la puerta que da al jardín. Canta: ¡Requiem aeternam la-ra-la-la... Viene la luz.)*

ULLA: ¡la luz! ¡La luz! *(Ríe apagando los velones y las velas, Y Orlac termina su ceremonia quemando alegremente incienso que perfuma todo el teatro.)* (p. 119)

De igual modo, en un momento anterior del drama, el que lleva por título: “Episodio con una medium”, encontramos que uno de los asistentes a la sesión espiritista es un sacerdote que busca la intercesión de un gran orador para mejorar sus sermones. Pero debido a una presencia extraña, que él considera un espíritu del mal, no ha podido contactar con aquel que él buscaba, por lo que propone realizar un exorcismo que libere a la sesión de esa presencia maligna, algo que le es impedido, aunque sí se le autoriza a que rece pidiendo por el alma de aquel que ha interrumpido las sesiones:

JOHNSON: Yo le pido, Mr. Trench, en su calidad de presidente de la Sociedad Espiritista de Dublín, permiso para leer el ritual de exorcismo indicado en semejantes circunstancias. Después de la última sesión fui a copiarlo en un viejo libro de la biblioteca de la Universidad de Belfast. [...] Si no se me permite exorcizarlo, voy a intentar por medio de oraciones que Dios nos proteja.

TRENCH: El espíritu-guía de Mrs. Henderson, Lulú, es muy capaz y tiene gran experiencia. Lulú puede proteger a la vez a la medium y a los asistentes; pero sus oraciones de usted por el descanso de ese espíritu no pueden hacerle sino bien: rece, pues, si tal es su sentimiento. (pp. 37-39)

El caso de Jenofa Juncal es en cierto modo idéntico al tiempo que radicalmente opuesto al anterior. Por un lado, como en el caso de Ulla, se trata de una víctima, en este caso de la sociedad, que se ve obligada a rebelarse contra un sistema en el que no es tenida en cuenta, pero frente a aquélla, ella sí que es consciente de su situación, e identificada desde el inicio como perteneciente a los mitos femeninos del terror (de hecho es clara su filiación literaria con las serranas de la tradición clásica). Ella adopta desde el principio el doble papel de víctima y verdugo, personificando a la vez el bien y el mal, la justicia y la venganza. Sin embargo, hay una división muy clara entre interior y apariencia, que hace que exteriormente adopte el papel satánico, mientras en su interior se encierra una psicología más compleja y trágica, por lo que nos encontramos con una

inversión de valores que hace que ahora la autoridad suprema a la que se clame sea Satán. Así ocurre en el momento de su muerte, en el que se altera completamente el sentido del discurso de Cristo

(La atan a una cruz de su cementerio; una cruz más grande que las otras. A Jenofa le sale sangre por la boca. Está hecha una pena; pero sus ojos son terribles, y relampaguean, mientras el sargento prepara la ejecución. [...] Es el momento de sus siete palabras.)

JENOFA: [...] ¡Padre Satán, revientalos, dales por culo, anda, que no saben lo que se hacen estos cabritos de la benemérita! Satanás, Satanás, ¿Por qué me has abandonado, Hijo de puta? (*Ríe.*) ¡Tengo sed de sangre! ¿No me dais una copa, machos? ¡Estoy seca! ¡Me estáis poniendo perdida, hecha un cristo, y con estos pelos! ¡La hemos jodido, esto se acabó! *Consumatum est.* [...] (*Suena un terrible y prolongado pedo mientras Jenofa fallece.*) ¡Padre Satán en tus manos encomiendo mi miserable carroña, mis garras de arpía moribunda! (p. 98) [recogemos sólo las réplicas en castellano y no su traducción al euskera que facilita el autor]

Algo parecido ocurre en el cuadro II, en el que presenciamos una especie de misa negra convertida en ritual de canibalismo, y que comienza con una oración “exclamada con el máximo rencor y la más endemoniada condena de toda la creación de Dios Padre; pero ello, sin duda, con una alegría infernal.” A pesar de su trayectoria: como las sarrana clásicas, desde su huída al monte se dedica a matar a todo aquel que se interponga en su camino, y ese sacrílego final en el que la protagonista encomienda su alma al diablo, Jenofa es convertida en mártir y objeto de veneración, hasta el punto de surgir en su nombre un culto a “Nuestra señora de Jaizkibel”.

Y es que tras su terrible historia de destrucción y muerte se encuentra una pobre gitana vasca, obligada desde muy joven a ejercer la prostitución, y que juró vengar, no sólo el trato vejatorio y abusivo que ella y su padre han sufrido siempre por parte de las autoridades, sino reivindicar también su situación como mujer, gitana y vasca, convirtiéndose así su causa en la de todos los seres marginados por cualquier condición, que se ven perseguidos, a veces sin motivo, y destruidos por el simple miedo a lo desconocido. Es eso lo que la convierte en mito, en ficción, en literatura.

No son éstas las únicas referencias a la liturgia, a la divinidad o a lo sacro que es posible encontrar en la producción dramática de Sastre. De hecho, pensemos, por ejemplo, en una obra como la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, cuya acción se sitúa en un espacio conventual, y en la que la Iglesia como institución juega un papel decisivo en el discurrir de los acontecimientos, al estar sometidos los personajes a la autoridad inquisitorial, -caso similar al de Servet en *La sangre y la ceniza*, drama en el que la discusión teológica y doctrinal es consustancial a la trama-; u *Oficio de tinieblas*,

que debe su nombre al Oficio Litúrgico celebrado en Jueves Santo; o, situándonos en un ámbito distinto, la presencia de los dioses paganos en su comedia *Los dioses y los cuernos*, recreación del *Anfitrión* de Plauto.

Lo dicho es, pues, apenas una muestra de la presencia del elemento religioso en la dramaturgia de Alfonso Sastre, y que, a veces, es consuelo: *Uranio 235*, *Ana Kleiber*, *Tierra roja*, *La cornada*, y a veces, castigo: *Escuadra hacia la muerte*, *La mordaza*. Un elemento de vital importancia, por permitirnos ver, a través de su tratamiento dramático, la evolución del pensamiento del autor. Además, se convierte en un referente indispensable que, por su fuerte contenido mítico, puede alterar hasta invertirlo (como hemos visto en el caso de *Jenofa Juncal*), sin que por ello pierda en ningún momento su significación, sino que, por el contrario, adquiera cada vez un nuevo sentido, sea actualizado, haciéndolo pertinente en nuevos contextos y situaciones, sea en una obra antibelicista, de denuncia a la situación del marginado, o en una crítica a la violencia de Estado, como *Ejercicios de terror*, en la que parece resonar el eco de unas palabras de Paco, el de la sangre, de *La taberna fantástica*<sup>12</sup>: “La vida o no la vida a mí me impresiona, es decir, que hay cosas que si me apuras, casi me dan miedo. Joder, a mí que me echen vampiros o fantasmas, pero hay cosas de la vida que no lo puedo remediar: me asustan. Es como un respeto o algo así.” (p. 109)

---

<sup>12</sup> Alfonso Sastre, *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, ed. Mariano de Paco, Madrid, Cátedra, 1995.