

MAGIA BRUNIANA Y SOCIALISMO UTÓPICO: EL CONCEPTO DE IMAGINACIÓN DIALÉCTICA DE ALFONSO SASTRE EN *¿DÓNDE ESTÁS ULALUME, DÓNDE ESTÁS?*

MÓNICA POZA DIÉGUEZ

University of California, Davis
Universidad de Szeged

Abstract

*“In 1978 Alfonso Sastre (1926-) published his *Crítica de la imaginación*, a capital work to understand his theory of drama, as Sastre defines and concretizes the force of his writing on it. Imagination becomes a decisive element in Sastre's works as he has stated in multiple interviews and in the present book as well –which is the first in a series of publications regarding the topic.*

*In this article I analyze the concept of “dialectic imagination” as proposed by Alfonso Sastre in relation with that other concept of *imaginatio* developed by the hermetic tradition from Classical antiquity to Neoplatonism. More precisely, I will focus my analysis of *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1990) to underline the connections between Sastre's dialectic imagination and some interpretations regarding the works and thinking of Giordano Bruno.”*

A Félix Menchacatorre, *in memoriam*

En 1978 Alfonso Sastre (1926-) publica su *Crítica de la imaginación*¹, obra que se me antoja imprescindible para la comprensión de su teoría dramática, al definir y concretar el motor de su escritura. Que el autor haya dedicado casi cuatrocientas páginas y mucho espacio en entrevistas a la imaginación, indica la decisiva importancia que ésta cobra en su pensamiento, a la par que matiza y revela la originalidad que lo distingue de otros dramaturgos².

En el presente artículo analizo someramente el concepto de “imaginación dialéctica” propuesto por Alfonso Sastre como pilar de su teoría dramática, en relación con aquel otro de la *imaginatio*, desarrollado a través de las corrientes esotéricas que parten de la Antigüedad, y que desembocan en el pensamiento

¹ *Crítica de la imaginación*, Barcelona, Grijalbo, 1978.

² El conjunto de la obra consta dos volúmenes más: *Crítica de la imaginación pura, práctica y dialéctica*, 2: *las dialécticas de lo imaginario*, Hondarribia, Hiru, 2003, y un tercer volumen inédito, titulado *Imaginación, retórica y utopía*.

neoplatónico. En concreto, me centraré en la similitud entre el planteamiento de Sastre y algunas teorías interpretativas acerca de la obra y el pensamiento de Giordano Bruno. El texto que propongo para este análisis es la obra *¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?*, escrita en 1990.

La originalidad de Sastre es su concepción de la imaginación como una estructura dialéctica³ que, además, está inserta en el proceso histórico de la lucha de clases, una concepción que combina teorías sobre la *imaginatio*, –cuyas raíces pueden encontrarse en la Antigüedad Clásica– y la filosofía marxista, para construir una teoría dramática propia.

Sastre, en su *Crítica de la imaginación*, define a esta desde una concepción estructuralista. Así pues, se trata de “una estructura: compleja pero una”⁴, formada por tres niveles que abarcan desde lo práctico hasta lo superior, y que actúa conjuntamente con todo el aparato psíquico⁵.

Sastre atribuye cuatro notas definitorias a la imaginación dialéctica, una de las cuales requiere la inexistencia del objeto, con lo que el dramaturgo no se dedica a una simple *imitatio* o a una recuperación de la presencia del objeto ausente, sino que él mismo ejerce como auténtico creador, demiurgo de su mundo imaginado. Esta característica aleja a Sastre del realismo naturalista-costumbrista (incluso documentalista) pues le interesa iluminar el “espacio latente”⁶ que queda fuera del foco instaurado por la clase dominante, “(...) aquello que era precisamente minoritario en la mirada social: la relación, la estructura: un sistema de posiciones jerarquizadas y de estrategias de reproducción y/o subversión”⁷. En consecuencia, su obra se desliga de la gramática realista burguesa, enfocada parcialmente en la realidad, para revelar el todo⁸. El “no epicureísmo”, “la extralimitación” y “la posibilidad” serían las restantes notas que contribuyen a dibujar el perfil de la imaginación dialéctica⁹. El no epicureísmo se entiende aquí como una disolución o desaparición de la temporalidad sensible en aras de un tiempo histórico. “El presente histórico es el tiempo de la imaginación”¹⁰. De hecho, en las obras de Sastre la Historia, problematizada, pasa a ser acción dramática a través del mito. “De ese modo la

³ Alfonso SASTRE, *Crítica de la imaginación*, Barcelona, Grijalbo, 1978 , 364.

⁴ Idem.

⁵ Ibidem, 365.

⁶ César DE VICENTE HERNANDO, “Hacer ver lo invisible: las condiciones para construir una mirada estructural en el proyecto de las tragedias complejas”, in: *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, 1999, 238.

⁷ Ibidem, 253.

⁸ Idem.

⁹ *Crítica de la imaginación*, 364.

¹⁰ Ibidem, 58.

acción dramática adquiere una complejidad y profundidad de interpretación muy grande por las interrelaciones (o proyecciones sincrónicas) de los tres planos: Historia/ fábula/ Mito”¹¹. El sujeto "imaginante", al crear lo inexistente y al situarse en un tiempo histórico, se “extralimita” con respecto a la realidad en que se encuentra, rompe el marco impuesto. A su vez, “la posibilidad” aparece como consecuencia de esta “extralimitación”, al permitir la apertura o la ruptura del presente, con lo que se afirma una suerte de compromiso profético por parte de quien imagina¹² y se abre la puerta, no a la utopía propia del socialismo utópico del XIX, sino a “un nivel superior dialéctico de la utopía”¹³.

Sastre ha planteado el concepto de imaginación dialéctica como una negación de las tesis kantianas acerca del arte. Para Sastre es inadmisibles admitir en nuestra época contemporánea toda filosofía que postule la idea de “tres instancias autónomas”: voluntad, razón y sensibilidad¹⁴. Asimismo, propone una tesis en la que el ser humano se integre sin la presencia de instancias separadas. La imaginación es identificada, en este punto, con la sensibilidad, cuya función sería la de recoger los datos sensoriales para “hacer incidir sobre ellos los dictados de la moral y la razón”¹⁵. Su negación kantiana se traduce en una oposición a la absolutización del arte por el arte¹⁶, de tal manera que su postulado recuerda algo, en cierto modo, a aquel alegato que también lanzara en su día Benjamin contra Marinetti con su “*Fiat ars, pereat mundi...*”¹⁷, al considerar a la imaginación como arma ideológica que, en la lucha revolucionaria, no podía cederse a la clase burguesa¹⁸.

Si bien existen algunos (aunque pocos) artículos dedicados al estudio de su *Crítica de la imaginación*, no parece que se haya trazado un vínculo de la teoría sastriana con las teorías clásicas acerca de la *imaginatio*, y ello a pesar de que el

¹¹ José PAULINO, “Acción, tiempo y espacio en el teatro de Alfonso Sastre”, in: *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, 1999, 162-163.

¹² *Crítica de la imaginación*, 58-59.

¹³ Francisco CAUDET, *Crónica de una marginación: conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984, 140.

¹⁴ CAUDET, op. cit., 141.

¹⁵ *Ibidem*, 142.

¹⁶ Habría que matizar, sin embargo, que Sastre distingue entre el arte por el arte originado en el realismo decimonónico y su absolutización posterior. En su faceta vanguardista y progresista (en el marco en que se originó) se muestra más flexible, y lo considera útil para favorecer la recuperación de un humanismo revolucionario. Véase, Francisco CAUDET, “El personaje de las tragedias complejas de Alfonso Sastre y otras consideraciones de poestética”, in: *Once ensayos en busca de su autor: Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, 1999, 127-155.

¹⁷ Walter BENJAMIN, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad mecánica”, in: *Discursos ininterrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, 57.

¹⁸ CAUDET, op. cit., 67-68.

dramaturgo madrileño le debe a Aristóteles la base de su dramaturgia, y aunque, finalmente, su obra supere con claridad los postulados aristotélicos¹⁹.

En lo que se refiere a la imaginación y la fantasía conviene recordar que para el griego “la palabra “imaginación” (*phantasia*) deriva de la palabra “luz” (*pháos*) puesto que no es posible ver sin luz²⁰”. Asimismo, Aristóteles considera la imaginación como parte del alma localizada en la masa cerebral), y le otorga capacidades y características propias del intelecto, hasta el punto de denominarla como “alma discursiva”²¹. Las sensaciones percibidas a través de los sentidos (fundamentalmente la vista) son procesadas por la imaginación, que acaba resolviendo esas “formas en imágenes²²” o *phantasmata*, término con que se remarca la naturaleza conceptual o simbólica de dichas imágenes, procesadas, como dije, por la *phantasia*. En este sentido, resulta interesante que Sastre califique a Don Quijote como “fantasma”, en su *Crítica de la razón*: “Cierta personaje ha aparecido entre nosotros, en esta mirada a personajes literarios (productos, pues, de lo que en términos vagos y generales se llama la fantasía) que, como tales, son fantasmas”²³. En *¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?* El protagonista Eddy se verá asaltado por un gran número de *phantasmata* que lo conducirán a su destino trágico, en lo que es un viaje al infierno, al centro de una pesadilla.

Si el mundo de lo fantástico se rige por su propio lenguaje, elaborado a partir de imágenes simbólicas o fantasmas, las implicaciones que de esta idea se derivan son importantes, en cuanto a la capacidad de la imaginación como instrumento destinado a la elaboración de eficaces discursos, con un alcance real. De hecho, es posible que haya sido este aspecto el que llamara la atención de Sastre, y a partir del cual habría desarrollado su teoría crítica.

Según Culianu²⁴, en su interpretación de Aristóteles, la imaginación o intelecto no sólo genera imágenes, sino que es ella misma un “fantasma²⁵”. Esto sucede con, Edy, el personaje de *¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?* que claudica a su mente enferma, siendo él mismo un fantasma también. El intelecto es el único capaz de entender lo que Culianu denomina como “una gramática de la lengua fantástica²⁶”, y de hecho esta es la razón de que Eddy sea manipulado por los fantasmas que lo

¹⁹ Ibidem, 73.

²⁰ ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, Trad. De Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 2000, III, 3, 429a.

²¹ Ibidem, III, 7, 431a15.

²² Ibidem III, 7, 431b.

²³ *Crítica de la razón*, 46.

²⁴ Ioan P. CULIANU, *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela, 1999.

²⁵ Ibidem, 32.

²⁶ Idem.

conducen a su “*descensus*”, pues éstos emplean/son un lenguaje simbólico, que da de plano en el centro de su psique. La imaginación, capaz tanto de revelar conocimientos de elevada envergadura, como de contribuir a la formulación de discursos, a través de operar en lo que Yates denomina “imágenes agentes” o “percusivas” (esos símbolos fantásticos), se convierte así en un arma poderosa²⁷. Ya en el Renacimiento, y a través de la corriente platónico-hermética, trazada por Quintiliano, San Agustín y los neoplatónicos como Ficino y Pico della Mirándola, la imaginación alcanzará su apogeo como motor que, de la mano del arte de la memoria y el papel que desempeñaba el “eros” platónico contribuirán a la creación de todo el universo renacentista, macro y microcosmos conectados por los vínculos del amor y la fantasía.

En tal contexto se dan las teorías brunianas acerca de la magia, una variación de la que ya desarrolló en su momento el propio Ficino. La interpretación que nos ofrece Culianu ahonda en el carácter manipulatorio de las teorías brunianas, y cita el *De vinculis in genere* en una interpretación de la obra del dominico, que se me antoja muy moderna. Asimismo, cita las *Tesis de magia* de Bruno, en que éste asocia la realización de todas las operaciones mágicas a la imaginación²⁸, o dicho de otra manera, en que Bruno une el concepto de magia a la actividad de operar en esas imágenes fantasmáticas o “fantasmaticizantes”, que diría Sastre.

Efectivamente, en su tratado *De la magia*, Bruno traza los rasgos de un mago que “manipula”, bien a través de las palabras, bien a través de los cánticos: “Sucede también que, a través de una palabra, un gesto o alguna apariencia semejante, el corazón [animus] de alguien sea afectado por la presencia de algún otro²⁹”. El primer personaje con el que se topará Eddy en *¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?* será un camarero. Eddy, alcohólico en pleno proceso de rehabilitación, recibe la rutinaria pregunta de “¿Qué desea tomar usted?” como un aguijón punzante (pues, en ese contexto, esta pregunta provoca que la imagen del vaso de vino, procesada por la imaginación y fuertemente impresa en su memoria acuda de inmediato, en un proceso claramente aristotélico de “rememorización”) y activa su psique, lo predispone a la comunicación simbólica. Es decir, Eddy (pero asimismo el lector/espectador) se abren a un código lingüístico fantástico, en el que las palabras despliegan significados más profundos, evocan un universo de connotaciones, en que lo psíquico se corporeiza, por lo que el espectador/lector no sólo asiste a la peripecia de Eddy, sino que se asoma al abismo de su mente enferma. Para Bruno, a tenor de lo citado, son los magos quienes han recuperado

²⁷ Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974.

²⁸ CULIANU, op. cit., 135.

²⁹ Giordano BRUNO, *De la magia. De los vínculos en general*, Trad. Ezequiel Gatto, Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus, 2007, 56.

el arte de persuadir, olvidado hace tiempo por los oradores³⁰ (aunque como veremos, el camarero de la obra que nos ocupa no es exactamente un mago que persuade, sino un demonio o *daemon*).

Según Bruno, la función de la imaginación es la de recibir imágenes aportadas por los sentidos, retenerlas, combinarlas y dividir las, lo que se hace de manera doble: ante todo por selección y elección de aquel que imagina –tal es la tarea de los poetas, de los pintores, de los escritores, de los apólogos y en general de todo individuo que compone figuras según un principio establecido–; luego fuera de toda selección y de toda elección³¹. De aquí se sobreentiende que, al igual que Sastre, tampoco Bruno parece entender la imaginación como mera capacidad copista o imitadora de la realidad, sino como parte de un proceso creativo. Éste puede darse de dos formas, según el dominico. Estas figuras simbólicas o fantasmas pueden crearse de manera voluntaria, pero también puede ser “indirectas” al provocarlas algo externo al individuo creador. En este último caso pueden consistir en ciertas alteraciones como consecuencia de apariciones o voces provenientes de otro hombre. También se puede estar bajo el influjo de un espíritu racional o un *daemon* que “actúa sobre la imaginación a través de los sueños –e incluso en estado de vigilia–, suscitando imágenes interiores tales que uno cree aprehenderlas por el sentido externo³²”. Es este el caso que se produce en el encuentro de Eddy con el camarero. El estado melancólico del protagonista y su dependencia del alcohol lo convierten en la víctima ideal del delirio, contexto idóneo para el despliegue de los *phantasmata*, en todas sus dimensiones.

Por tanto, y desde las tesis expuestas, podemos intuir la naturaleza manipuladora de la imaginación, de ahí que devenga en el objetivo del mago, en palabras de Bruno: sus operaciones deben ser atendidas con total atención ya que ella es “la puerta principal y el acceso principal de las acciones, de las pasiones y de todos los afectos que pueden conmovier a un ser viviente³³”.

En conclusión, podría decirse que tres son las vías por las cuales se puede manipular el alma de otras personas: “[l]as puertas a través de las cuales el cazador de almas lanza sus vínculos son tres: la vista, el oído y la mente o imaginación. Si logra abrirse un paso por las tres puertas, vincula del modo más riguroso, estrecha sus lazos. El cazador penetra la puerta del oído armado de la voz y de un bello hablar, que es hijo de la voz; penetra la puerta de la vista armado de forma, gesto, movimiento y figura adecuados; la puerta de la

³⁰ Ibidem, 57.

³¹ Ibidem. 60.

³² Idem.

³³ Ibidem 63.

imaginación, de la mente, de la razón, la atraviesa con su comportamiento y las artes³⁴”. En este sentido, no sólo es el protagonista Eddy quien queda enlazado con los fantasmas interiores que el dramaturgo ha esbozado para él. Y es que la cuestión de la *tragedia compleja*, género creado por Sastre, se hace más complicada en *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, ya que la imaginación dialéctica articula, como estructura, toda la obra haciendo que se establezca un enlace, un vínculo directo con el público en dos dimensiones: la privada y la pública.

Esta dualidad que presenta “el libro” *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* surge de la complejidad que el texto presenta, al componerse de paratextos e intertextos³⁵, subordinados al texto dramático, hecho que le permite al autor un despliegue de lo narrativo en lo teatral. Asimismo, esta peculiar composición de la obra le permite a Sastre explicitar el proceso creativo que generó la obra, y una reflexión acerca de su carrera como dramaturgo, a la que da por finalizada, no sin una dura crítica hacia el panorama teatral español. En consecuencia, en el plano de la recepción, la obra se dirige, como adelanté, a un público en la esfera de lo privado pudiendo ser éste un lector literario, aunque también teatral, (y, en este sentido, se hablaría, propiamente, de “espectador implícito” del texto dramático, como el director, actor, etc., como también, claro está, del “espectador modelo” del texto espectacular (aquel que asiste a la representación)³⁶. Esta es la razón por la que algunos elementos del texto cobran especial relevancia, como es el caso de las didascalias que: “dejan de ser simplemente direcciones escénicas para expresar a menudo, y de manera evidente, el pensamiento del autor implícito y de los personajes, y transmitir informaciones que no siempre pueden traducirse en sistemas de códigos no verbales³⁷”.

Pero, más allá de la narrativización que las largas didascalias aportan al texto dramático, lo cierto es que existe otra función más que éstas desempeñan, y tiene relación directa con la imaginación dialéctica. El ejemplo lo constituye la larga nota acerca de cómo se produce un *delirium tremens*, a fin de que la compañía teatral escenifique correctamente ese importante momento que sufre el personaje de Eddy, el autor toma documentación médica en que se explicitan los síntomas pormenorizadamente, no sin añadir que esta información debe actualizarse con datos recientes al momento de la representación de la obra. Sin embargo, se sugieren tantas impresiones o, por mejor decir, imágenes, con que

³⁴ Ibidem 84-85.

³⁵ Jesús María LASAGABASTER, “Texto, paratexto y espectador implícito en *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*”, in: *Once ensayos en busca de un autor*, Hondarribia, Hiru, 1999, 341-356.

³⁶ Idem.

³⁷ Donatella UCCHINO, “Las tragedias complejas de Alfonso Sastre: espectáculos para leer”, in: *Once ensayos en busca de su autor: Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, 1999, 258.

se podría realizar la puesta en escena, que el lector enseguida percibe la intención que guarda el autor aquí. Sastre hace partícipe del proceso creativo a la compañía teatral (a esos espectadores implícitos), a partir de las didascalias. A ellos los invita a “crear en ausencia del objeto”, (nota esencial de la imaginación dialéctica) a participar de la misma dinámica de trabajo que el dramaturgo empleó en su escritura original. Más explícitamente, ese instante tan íntimo para el autor, como es el de su proceso creador, Sastre lo abre a otros, lo que le confiere a las didascalias una función política muy activa.

Como ya dije, *¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?* se integra en el grupo de obras que pertenecen a la llamada “tragedia compleja”, un género que el propio autor creó, como un intento por superar el realismo social de los años 60³⁸. Las características generales del género se definirían como un costumbrismo ligado al género del sainete, que contiene un *pathos* que aporta el componente trágico, pero también toda una serie de elementos distanciadores entre los que se encuentran el específico tratamiento del lenguaje, así como los elementos oníricos, entre otros, todo ello junto a la presencia definitiva de lo ridículo³⁹. Sin embargo, interesa la función política y social que le destinaba Sastre a su género dramático, pues la obra quería ejercer un efecto directo en el público, lo que él mismo denomina como “efecto boomerang”: “El boomerang vuelve cargado de energía y el autor desea que el primer impacto opere sobre sus vecinos. También desea que luego, a ser posible, el círculo se amplíe hasta una, por ahora problemática, acción internacional”⁴⁰. Sin duda, llama la atención el hecho de que Sastre emplee aquí el término “operar”, que al igual que en Bruno, se refiere a un impacto que se desea provocar en el público, y que conlleva una carga manipuladora. Llegados a este punto, conviene examinar *¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?* a la luz de la imaginación dialéctica sastriana, en combinación con esas “tres puertas” mencionadas por Bruno, a través de las que el mago-vinculador estrecha sus lazos persuasivos (vista, oído, imaginación).

¿Dónde estás Ulalume, dónde estás? recrea los últimos días de vida del escritor norteamericano Edgard Allan Poe. En un frío y húmedo día de principios de octubre, a finales del siglo XIX, Eddy (encarnación ficticia o *phantasma* de Edgard Allan Poe) se despide en el embarcadero de Newport News, en Richmond, Virginia, de su prometida Elmira, un antiguo amor de juventud que ha reencontrado tras morir su primera esposa, Virginia. El viaje de Eddy tiene

³⁸ Josefina MANCHADO LOZANO, “Teoría dramática de Alfonso Sastre. La tragedia compleja”, in: *Calígrama Revista Insular de Filología*, Vol. 2, núms 3-4, tomo 1, 1985, 197-210.

³⁹ Félix MENCHACATORRE, “La taberna fantástica de Alfonso Sastre. Del simple sainete a la tragedia compleja”, in: AIH, *Actas X*, 1989, 105-111.

⁴⁰ cit., in: MANCHADO LOZANO, 200-201.

como destino final Fordham Cottage, en Nueva York, donde Eddy vivió con su primera mujer y su suegra, la señora Clemm. Eddy hace este viaje para recoger sus pertenencias personales. En el trayecto deberá hacer escala en Philadelphia, pero antes, en Baltimore. Por Elmira sabemos de los problemas de Eddy con el alcohol, así como de una inclinación depresiva, consecuencia de la muerte de su mujer Virginia, a la que identificamos al punto con la figura de la amada en los poemas que escribe, Ulalume.

El no epicureísmo o “tiempo histórico” se traduce aquí en un “no tiempo”. A pesar de que se nos dan fechas concretas (como por ejemplo 27 de septiembre de 1849), en que enmarcar la historia de Eddy, la obra se desarrolla, en realidad, conforme al ritmo psicológico del protagonista que, en última instancia, es el que determina un espacio “tropológico”, al ser una “proyección de la realidad histórica que se mueve entre lo estrictamente político y lo metafísico, con la mediación de lo psicológico”⁴¹. Asistimos a un viaje interior en el que Sastre nos inserta en la mente de Eddy, en pleno delirio.

El hecho de que un tiempo arquetípico⁴² enmarque *¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?* contribuye al devenir trágico del personaje, sin recurrir a la injerencia de un *fatum*, ya que no es una voluntad divina la que dirige el destino del protagonista. Además, la ruptura de las coordenadas temporales que rigen la realidad posibilita la construcción de la fantasmagoría en que vive Eddy, convertido, asimismo, en puro *phantasma*, (efecto que Sastre consigue mediante la configuración de un personaje subvertido, en que se desmitifica al héroe para dar relevancia a su dimensión humana, en aras de un “teatro de la inversión”⁴³).

La construcción de este espacio-tiempo mítico le imposibilita al personaje escapar del círculo tautológico de su tragedia porque la fantasmagoría que lo rodea es la misma actividad desenfrenada y desbocada que su imaginación produce obsesivamente. De ahí que la única salida posible a ese universo sea la muerte, la cual acaba por ser una catarsis en que se unen el poeta y su amada Ulalume.

En el texto encontramos continuas repeticiones destinadas a crear esta tautología, como cuando observamos que todos y cada uno de los personajes masculinos con que se encuentra Eddy, en su deambular por Baltimore, son representados por el mismo actor que adopta diferentes papeles y que, a la vez, ejerce de demonio o “daemon” que guía al protagonista en su paseo por los

⁴¹ PAULINO, op. cit., 170.

⁴² Sastre presenta una elaboración compleja de la categoría temporal, por su diversificación que puede presentarse como categoría (sucesión de actuaciones), como sujeto dramático “el tiempo según su relación de imaginario a real, de ficticio a histórico”, y como objeto o tema, PAULINO op. cit., 171-173.

⁴³ José Ángel ASCUNCE ARRIETA, “El lenguaje dramático de Alfonso Sastre o el teatro de la inversión”, in: *Once ensayos en busca de su autor*. Alfonso Sastre, Hondarribia, Hiru, 1999, 195-233.

infiernos, y contribuye a su perdición. Sin duda, la entrada al universo fantástico de lo simbólico se produce por el oído, en el encuentro entre Eddy y el primer demonio, el barman que le pregunta “¿Qué desea tomar usted?”

También por el oído se nos muestra la naturaleza tautológica o irresoluble de Eddy, que es incapaz de comunicarse efectivamente. Sastre emplea los diferentes ritmos de sus personajes para marcar esta imposibilidad⁴⁴. De hecho, existen más detalles relacionados con la dicción lenta de Eddy en la “nota sobre la dirección de esta obra”. Sastre acude a la tradición japonesa y a “los modelos de dicción de la tragedia ática, dicción llana, recitativo y canto propiamente dicho, así como a la “melopoía” aristotélica, como uno de los elementos de la tragedia, para terminar señalando en la actualidad, una gama entre dos extremos: el de la dicción naturalista y el de la declamación romántica (...)”⁴⁵. Por tanto, la vocalización de la obra estará muy marcada y articulada en diferentes velocidades, algo que le confiere un rasgo musical.

Sin embargo, no es únicamente la dicción la que marca ritmos en la obra. Al igual que en las fábulas, o en los relatos folklóricos, el tiempo es tratado aquí en calidad de tema y, así, aparece asociado a la imagen simbólica de un tren que el espectador nunca llega a ver, y que Eddy siempre pierde. La consumación del plazo para tomar el tren a Philadelphia (y salir de la pesadilla) la intuye siempre el protagonista (y el espectador) por el sonido de ese tren que se va de manera irremediable. Insistentemente, el silbido del tren (sonido que evoca el propósito del viaje, cual Itaca) marca una posibilidad perdida, un adentramiento más profundo, cada vez, en lo fantasmagórico. Asimismo, habrá música, siempre proveniente de una charanga y asociada al caos y a lo orgiástico, como forma de hacer explícito ese descenso a los infiernos. En este sentido, el acto X, titulado “Verbena”, prelude el *delirium tremens* con que morirá el poeta, y nos sitúa en un ambiente surrealista de carnaval bajtiniano, que sirve de sórdida crítica política y social. En la obra, los diferentes ritmos a que el autor somete a Eddy y, por ende, a los espectadores/lectores contribuyen a la ruptura de ese epicureísmo, de esa “vivencia del momento”⁴⁶, de ahí que se puedan desplegar toda suerte de anacronismos, cuya función sirve al propósito de construir esa relación temporal compleja “que busca la neutralización o permanencia de fuerzas de identificación y fuerzas de distanciamiento entre espectáculo y espectadores”⁴⁷, máxima

⁴⁴ Magda RUGGERI “Itinerario creativo de una actividad dramática”, in: *Once ensayos en busca de su autor: Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, 1999, 13-48.

⁴⁵ LASAGABASTER, op. cit., 346.

⁴⁶ CAUDET, “El personaje en las tragedias complejas de Alfonso Sastre y otras consideraciones de poética”, 127-156.

⁴⁷ ASCUNCE ARRIETA, op. cit., 226.

imprescindible en su “realismo dialéctico”⁴⁸. Sin duda, este tratamiento rupturista de las coordenadas espaciales y temporales favorece un análisis más incisivo, un desenmascaramiento de las estructuras del poder.

En *¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?* el anacronismo no es explícito, sino que se intuye en alusiones más o menos veladas, como cuando Eddy se pierde, de la mano de sucesivos demonios-fantasmas por ese Baltimore decrepito que celebra la víspera de sus elecciones. La bacanal de podredumbre a la que asiste, y en la que se pierde, muestra un Baltimore corrompido, políticamente descompuesto. El lenguaje empleado por los políticos revela discursos vacíos, sinsentidos retóricos y tautologías permanentes, con que Sastre alude a la España de la incipiente democracia, en los años 80. El anacronismo sirve a la crítica mordaz que pasa por la denuncia de una “falsa democracia” que silencia la voluntad popular por medio del alcoholismo, la corrupción política, la retórica vacía y hueca, y el adoctrinamiento religioso.

Consecuencia inevitable de la ruptura de las coordenadas temporales es la extralimitación (o dilatación⁴⁹) de la realidad y un posibilismo que tiene mucho que ver con el desarrollo de una suerte de compromiso profético con la utopía socialista. Efectivamente, el espacio-tiempo mítico abre la posibilidad a plantearse todo aquello que, por diferentes razones, se encuentra vedado en la realidad. Así, el posibilismo sastreano se despliega en el territorio de la hipótesis, y sirve para formular discursos que siempre resultan subversivos, al proponer una inversión de la realidad establecida, de ahí que conecte directamente con lo utópico.

La promesa utópica se esconde, aquí, tras un nombre: Ulalume. Sin embargo, para llegar a desentrañar el profundo significado de lo que encierra ese nombre, extraído de un poema del auténtico Poe, con el que, por un lado, se alude a la amada muerta (motivo o figura que tiene un largo recorrido en la tradición literaria), como también a esa utopía referida, el espectador/lector debe dejarse guiar por la corte fantástica-fantasmagórica, al igual que Eddy, como un dante que bajara a los infiernos, siguiendo toda una serie de imágenes simbólicas que, poco a poco lo sacan de las tinieblas para comprender, en un ejercicio de anagnórisis, el mensaje del autor, pero esa anagnórisis se realizará a través de la imaginación.

Sin embargo, ocupémosnos primero de la otra puerta bruniana, la de la “vista”, pues la obra contiene poderosos elementos visuales, y que resultan decisivos, como la representación del acto IV, titulado “La calle y los cipreses”, en que el protagonista ve cómo la calle va adoptando diferentes “metamorfosis”, o como cuando el acto VII, titulado “Propaganda electoral” se desarrolla “mímicamente”. Todos estos elementos visuales están ligados al

⁴⁸ Ibidem, 228.

⁴⁹ DE VICENTE HERNANDO, op.cit., 253.

mecanismo que es y a la función que desempeña la imaginación dialéctica. Sastre concibe la obra de arte como un ente autónomo que debe contener una luminosidad que se proyecte sobre aquello que permanece oculto⁵⁰. De ahí que la luz juegue un papel decisivo en la puesta en escena. De hecho, toda la obra se desarrolla en ambientes escasos de luz, amplificando con ello la sensación de lo tenebroso y activando el mecanismo por el que se despliega el mundo de lo onírico, en clara conexión con fuentes en que el sueño es revelador, como las tesis herméticas, o la tradición del *somnium scipionis*, que bien supo aprovechar Sor Juana en su *Primero sueño*. Porque la imaginación dialéctica debe iluminar, ésta se articula mediante imágenes simbólicamente activas, que nos van descubriendo el significado cifrado en el nombre de Ulalume. Estas imágenes serán vívidas (máxima por excelencia del arte de la memoria), para que impresionen al espectador, a fin de atraparlo en la red connotativa.

Uno de esos efectos se consigue mediante la representación de todos los demonios que atosigan y manipulan a Eddy por un único actor. Este efecto visual nos encierra, aún más si cabe, en el universo claustrofóbico en que se desarrolla la obra. Pero también nos explicita el código simbólico empleado por el autor. Asimismo, la barba roja del marinero acodado en la taberna fantasmagórica de El Ciprés Rojo, no sólo sugiere su naturaleza demoníaca, sino también el color del vino. De ahí que Eddy aluda a las barbas del marinero como “el rojo resplandor” que se da entre las sombras⁵¹. Este demonio gana intensidad con respecto a otros aparecidos anteriormente, en correspondencia con el nivel de descenso al que el personaje es sometido, lo que indica que el espectador se interna con mayor precisión en la psique de Eddy, de forma paulatina. En términos brunianos este demonio pertenecería a la clase subterrestre, capaz de comprender las palabras, de ahí que aflore en él una capacidad manipuladora discursiva que afecta totalmente a Eddy, pues el vínculo se establece a partir de la imagen de la mujer amada muerta, las imágenes del mar y del naufragio, (metáforas del declive mental y de la aproximación al ocaso de su vida). Sin duda, este demonio consigue, como diría Bruno⁵², sumir en el caos y la confusión los sentidos y el espíritu de Eddy.

En el acto VIII, titulado “No es por aquí” Eddy será ayudado por lo que parece ser un demonio de la especie etérea, (pero que se confirmará como un auténtico diablo) cuando Eddy, que busca obsesionadamente llegar a la estación donde coger el tren que lleve a Philadelphia, de una y otra vez en la misma casa de ladrillos rojos, cuya verja de hierro forjado contiene el número 666, guiado

⁵⁰ Crítica de la imaginación, 78-79.

⁵¹ ¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?, 519.

⁵² Bruno, op. cit., 40.

por él. Este acompañante benéfico se revela entonces como un loco, un marginal escapado del Hospital Frenopático que, lejos de ayudar a Eddy, lo sume aún más en la espiral delirante en la que se encuentra sumido. En ese momento, los seres humanos se metamorfosearán en animales, la máquina con la que se topa en la feria (recordemos que se celebran fiestas debido al ambiente pre-electoral), será una casa del terror. Surge así la bacanal del mítin político, en que la pesadilla muestra la triste y sucia realidad de Baltimore. Y en que, asimismo, se despliega la crítica de Sastre a la democracia española de los años 80. Los ciudadanos, víctimas del desenfreno, pero también de la desidia provocada por discursos inoperantes, por la corrupción y el efecto del alcohol, son recogidos como cadáveres del suelo. Esta imagen demoledora expone por un lado dos ideas fundamentales: la primera, que la civilización ha sido reducida a escombros, una vez que, en el contexto descrito, se perfilan los resultados de unas elecciones amañadas, y que la voluntad popular ha sido aniquilada completamente. La segunda, que como resultado sólo queda en pie la superestructura y los elementos que la integran. Finalmente Eddy muere víctima de un delirium trémens, que el propio espectador llega a visualizar, como si estuviera inserto en su mente.

Tras morir Eddy, aparece el único demonio angélico, la señora Clemmens. Ella representa la magia natural, pues opera un cambio en la meteorología, característica propia de este tipo de magia. Con ella sale la luz del sol, por primera vez en la obra. Pero la luz no sólo ilumina las cosas, sino que, en el cementerio, al cubrir una cruz con el abrigo y pronunciar su monólogo final “laico”, (tal y como Sastre indica en la acotación correspondiente), la señora Clemmens revela el mensaje del autor a los espectadores.

Y es en la decodificación de este mensaje final que surge como imprescindible esa imaginación de la que nos hablaba Bruno, capaz de descifrar el lenguaje fantástico que el dramaturgo nos ha propuesto a partir de todas las imágenes percusivas, simbólicas, a las que hemos sido expuestos, y que ahora desenmascara a Ulalume como la amada muerta, pero también como a la revolución que, una vez caído el muro de Berlín en 1989, descubre el fracaso de un proyecto auténticamente socialista, hecho éste que impacta de manera decisiva en Sastre⁵³.

¿Dónde estás Ulalume, dónde estás? es, así, el desesperado y desconsolado llanto de quien perdió una amada que, bajo el ropaje de una arquitectura dramática construida con materiales retóricos pertenecientes a la Antigüedad y al renacimiento neoplatónico y esotérico de Giordano Bruno, nos descubre la silueta, el rostro en plena difusión y disolución de la revolución socialista.

⁵³ RUGGERI, op. cit., 30-31.

Cuando el personaje de Eddy exclama que: “El año pasado fue el peor año de mi vida”, no sólo escuchamos al Edgar Allan Poe que en 1848 perdió a su esposa Virginia. También es la voz de Sastre, cuyo proyecto vital vio acabado en 1989 con la caída del muro de Berlín.

No nos debería extrañar que Alfonso Sastre anunciara entonces que, con esta obra, publicada en 1990, abandonaba la escritura de obras teatrales pues, por un lado, alcanzaba un alto desarrollo de su teoría acerca del concepto de imaginación dialéctica, y por otro, se esfumaba todo un proyecto político al que Sastre siempre rindió tributos de musa. Por tanto, puede decirse que la profecía utópica que revela la obra, subsiste en la promesa de la señora Clemmens de no olvidar a Eddy y a Ulalume. Esta alusión a la memoria, a través de la imagen de un Edgar Allan Poe re-creado en Eddy, así como a través de la revolución socialista encarnada en Ulalume, en una estructura dialéctica dramática, plena de imágenes agentes, vincula *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* no sólo a la tradición de las artes mnemónicas o a la magia bruniana, sino a la voluntad de un compromiso íntimo y profundo del autor con el proyecto socialista, independientemente de cuáles sean las circunstancias históricas o políticas.

Salvando la distancia que media entre los paradigmas en que se enmarcan las obras y el pensamiento de ambos autores, (Bruno en plena era del discurso metafísico, en que emblema y analogía se aliaban en la construcción de un sistema teológico capaz de explicar el mundo, y Sastre, dramaturgo en pleno auge del paradigma científico moderno), parece firme la posibilidad de que medie entre ellos una fuerte conexión, máxime cuando, en su segundo volumen, acerca del mismo tema, y publicado en el año 2003, el propio Sastre ha llegado a confesar su interés⁵⁴ en Bruno, a raíz de lecturas de obras tan emblemáticas como *El idioma de la imaginación*, en que Ignacio Gómez de Liaño realiza un análisis de las obras de Bruno.

Sin duda, el tema da para largo, y es de esperar que se realicen posteriores estudios sobre este asunto, así como que el autor publique ese tercer volumen inédito, del que por ahora sólo ha trascendido su título (*Imaginación, retórica y utopía*), pero que culminará una densa obra teórica, capital para entender íntegramente su carrera: legado artístico y político que, al margen de polémicas, forma parte del marco de las letras hispanas, en las que cuenta ya con un espacio propio nada desdeñable.

⁵⁴ *Crítica de la imaginación pura, práctica y dialéctica: las dialécticas de lo imaginario*, 79.