

La sangre y la ceniza (Estudio teórico y crítico)

Muaed Ahmed Ali

Abstract:

This research studies a play entitled “*Blood and ashes*” by the Spanish author Alfonso Sastre (Madrid, 1926) from a theoretical point of view. It tackles the common features of analysis such as: story, characters, setting (Time and place) and language. This play was written in the early 1960, as the first work of the author called by him as the complex tragedy in an attempt to create a new dramatic genre mixing between what is tragic and what is comic, which cannot be separated. That is to say, one action is raised by both tragedy and comedy, accessing the Aesthetic classical tradition in theatre convention. The author had expressed his own philosophy on such type of drama stating that this tragedy is well revealed (when someone laughs but with pain)

This play shows the last days of the Spanish doctor Miguel Servet who was being chased by the bad-famed investigation courts for he protested against the religious christian theories, especially the theory of trinity. Servet was subjected to exile from Spain and he was also chased in Paris and Vienna. Finally he was arrested in Geneva and sentenced to burn, charged by fallacy and bringing harm to holy beliefs. This play with those that followed is considered one of the compound tragedy works and it is an elevation of Brecht epic theatre in that the author has depended on the historical topics in an attempt to hid from the censor because this play implies strict criticism addressed to dictator General Franco in Spain and also to other dictator regimes in the world. The author had technically and linguistically employed this play to simulate the innermost of the contemporary receiver, expressing his emotions and desires for freedom and well-living. Technically, the author brings on new elements in the dramatic structure such as: screen displaying in leaflets dates easy for the receiver in order to save time.

He also used to address the public in the dramatic dialogue through making the stage and the public hall a place for the dramatic events in an attempt to bring on the receiver to the event as being part of it. The heroic model in this play is one of the most features presented by the author in his attempt to the renovation. Here, the hero is physically ill, weak and faint, incapable of facing hard conditions in order to fight the unjust and tyranny and not to give up his rights, not to change his principle to confronting rulers showing them their big mistakes even if this costs his life. Linguistically, the author has relied on simple address understood by the public, including common expressions that arise from the care of the era in which this play was

written and enacted, going away from the era in which the events are narrated. This in fact, what distinguishes this play from other works of Alfonso Sastre and his pears of the first half of the 20th century. This also regarded by most critics as the best dramatic work of this Spanish author.

KEYWORDS: Alfonso Sastre, Blood and ashes, complex tragedy, contemporary theatre, Drama

Introducción

Alfonso Sastre escribió *La Sangre y la ceniza*, su primera obra dentro de la llamada “Tragedia Compleja” en los primeros años de la década de los sesenta, pero la primera edición no apareció hasta el año 1967 y fue en lengua italiana. Por causa de la censura la obra estuvo prohibida a lo largo de muchos años, finalmente su primera edición en castellano apareció en el número 1 de la revista *Pipirijaina*, en octubre del año 1976. El estreno tuvo lugar en el Teatro Villarroel de Barcelona en enero de 1977, a cargo del Colectivo de Teatro «El Búho» el cual realizó con este espectáculo una gira por toda España y más tarde lo ha representado en los Festivales Internacionales de Teatro de América Latina en México, El Salvador, Guatemala, Costa Rica, Colombia y Venezuela. Unos años después, Sastre sigue escribiendo otras tragedias complejas como: *La taberna fantástica* 1965 y *Crónicas romanas* 1968.

La obra recrea la vida y la muerte de Miguel Servet, científico español del siglo XVI, sobre quien ya Sastre había escrito la biografía *Flores rojas para Miguel Servet* (1967). Miguel Servet habría abandonado España y residido en diversas ciudades europeas, primero en Lyon, desde donde arranca la obra, y en el Delfinado de Vienne, donde ejerció medicina. Sus argumentos científicos y teológicos convirtieron su agitada vida en una continua persecución por la Inquisición. Sus obras *De trinitatiserroribus* y *Restitución del cristianismo* atacaron a la Iglesia Romana y a la Reformada de Calvino,

quien se declaró su enemigo personal y quien consiguió que fuera procesado por la Inquisición: acusado de herejía, últimamente Miguel Servet fue condenado a la hoguera en Ginebra

Miguel Servet (1511-1553), medico, intelectual y teólogo renacentista español, descubridor de la circulación pulmonar de la sangre, editor de la *Geografía* de Ptolomeo y famoso antitrinitario condenado a la hoguera por la teocracia calvinista de Ginebra. Hereje tanto para los católicos como para los protestantes, la historia de su vida que en frase de Menéndez y Pelayo, «excede a la más complicada novela» tenía que resultarles incómoda a los unos y a los otros.

En este trabajo se estudia dicha obra, es decir, desde la teoría se analiza la historia, figuras, espacio y ambiente, tiempo y el lenguaje para destacar los nuevos elementos que emplea el dramaturgo en su tarea renovadora. Con este análisis averiguamos el propósito del autor y los objetos que espera tanto estéticamente como político-sociales.

1. Historia

En *La Sangre y la Ceniza* se representa una ruptura con la tradición del teatro histórico convencional español el cual se limitaba a la interpretación de un determinado periodo histórico a la luz de una fábula dramática fiel a la crónica de los hechos. Con esta obra, por el contrario, Alfonso Sastre se preocupa sobre todo por proteger al espectador de cualquier interpretación meramente histórica. Ya desde el principio, en el prólogo de la parte primera que empieza con «*en el que algunas gentes de uniforme sin muchas explicaciones, destruyen una estatua*» al son de un himno nazi, Sastre se esfuerza por advertir de que no se trata de una simple mirada, incluso crítica con el pasado, sino de unas indicaciones respecto a la situación de Europa

durante los años de las dictaduras nazi-fascistas y la persecución del pensamiento que se produce en el siglo XVI en su reforma religiosa. De este modo Sastre a través de la historia de Servet refiere a cuestiones políticas actuales para el dramaturgo.¹

«en el texto de Sastre la historia de aquellos años se hace ejemplar y significativa, alusiva y emblemática. Naturalmente la referencia se centra sobre todo en la España franquista. Siendo pródiga la obra en ejemplos de la fraseología del régimen y en alusiones a organizaciones o cuerpos que existen realmente en España: «la Secreta; la Guardia del Municipio; la Policía Militar; las Escuadras de Ex Combatientes; los Somatenes; los Alféreces de Dios; la Brigada Especial; el Servicio de Informaciones; la Falange del Amor; etc.».²

Así, podemos demostrar lo que antecede con las palabras del mismo Sastre:

«siempre que podíamos empleábamos la Historia para tratar de situaciones actuales. La Historia era siempre como una metáfora. Más que de Servet, la obra trataba de la censura fascista contra la vida intelectual, que era el problema nuestro. De modo que era una forma de enmascarar el ataque al sistema fascista en el que vivíamos, haciendo como que era un tema histórico. Ahora, claro, para que esa intención fuera evidente había que proceder a los anacronismos que ya había empleado, por cierto, en *Guillermo Tell*. Allí cuando hablaba de Tell y del gobernador Gessler lo que hacía era hablar, a través del fascismo nuestro».³

Una lectura global de esta obra dramática nos es permitida ya desde el título como inicio de la comunicación e información en el drama; el título es un importante indicio de lo que se va a comunicar en la totalidad de la obra, ya que cuenta con una fuerte carga informativa. Es obvio que el título de esta obra es siempre una preinformación llamativa, puesto que es el introductor

de la obra y es muy interesante para la interpretación y la pre-recepción que consigue tanto el lector del texto como el espectador de la representación. El primer título que salió a la luz —*MSV o La Sangre y La Ceniza*—, refiere a dos aspectos diferentes: a la figura principal de la obra y al tema del drama.

El dramaturgo procura enriquecer la comunicación e información no sólo desde el texto verbal, sino que se apoya también en el texto extraverbal, el empleo de los canales comunicativos óptico y acústico representan un texto secundario, paralelo al texto principal que colabora en el desarrollo de los hechos dramáticos. Así el espectador recibe un gran número de información: la música, el ruido, los gestos y el uso de la pantalla cambian el código verbal a otros códigos visuales y sonoros, son los que hacen que el nivel de representación y el nivel lingüístico-textual se den interrelacionados en la representación de la obra.

«A partir de *La sangre y la ceniza* aumentan los textos con segmentación en cuadros, fragmentados en múltiples subescenas, los motivos fantásticos embutidos en otros reales, cierto esquematismo escenográfico, énfasis en el uso de lenguajes técnicos (iluminación, sobre todo), junto a la citada utilización del humor, las más veces, un humor cáustico y negro».⁴

El drama *La sangre y la ceniza*, empieza con un prólogo y termina con un epílogo, entre ellos encontramos tres partes, cada parte está constituida de cuadros, ocho cuadros en la primera; cinco en la segunda y cuatro cuadros en la tercera parte. Cada cuadro lleva un título, en algunos de ellos podemos tocar el ánimo del autor: IV (4) « ¡Viva el reparto de la riqueza! ¡Viva el bautista de los adultos! ¡Muera la bautización de los párvulos!», III (2) «El principio del fin» etc. También podemos observar que algunos cuadros se dividen en escenas como el séptimo y el octavo de la primera parte, que se dividen en tres escenas cada uno. Alfonso Sastre escribe sobre esto:

Sobre la obra y su estructura, M. Pilar Pérez, escribe:

«Los cuadros están concebidos como una cadena de episodios que tienen entidad por si mismos —a la manera de 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».⁵

La obra está vertebrada por un argumento principal —los hechos que acaecen al médico español Miguel Servet—, que se desarrolla desde el principio hasta el final del drama. A pesar de esto la obra no carece de al menos otra historia secundaria, así es el cuadro sexto de la primera parte titulado «La peste», que es una aplicación por parte del autor de la existencia de otra historia secundaria en función de la principal. Mientras que la historia principal está centrada en la representación de unos fragmentos de la historia real del médico, la historia secundaria es una historia ficticia que ilustra la primera.

«...para jugar —!y no jugar!— con la hipótesis de “un” Servet nada verificable, pero vibrante y expresivo de contenidos y angustias “puestos” por el Autor, este prepara desde hace mucho un drama, cuyo título será, si Dios no lo remedia, *La sangre y la ceniza*».⁶

Acerca del sistema de fuerzas en la obra dramática, se observa unas situaciones dinámicas y otras estáticas. El cuadro III de la segunda parte, se revela como una situación dinámica en la que Miguel Servet se enfrenta a Calvino y sus fieles:

«CALVINO.— [...]¿Quién ha sido? El groserísimo rebuzno que se ha escuchado, ¿Quién lo emitió? [...], el destino de unos es la salud y el de los otros la eterna condenación en el Infierno.

(Se oye algo en el patio. Es MIGUEL que pide la palabra. Rumores: «que se siente.» «Asesino.» «Profanación.» MIGUEL, con su peculiar cojera, avanza por el pasillo central y grita señalando enérgicamente hacia la cátedra con su bastón:)

MIGUEL.— ¡Yo pido la palabra! ¿No te acuerdas de mí? ¡Soy Miguel Servet!

(Rumores: «Un extranjero.» «Condenación.» «Está loco», «es horrible», «a muerte», «a muerte».)

¡Escucha Juan, lo que te digo: no aguanto la mentira y me da pena de este pueblo!

*(Voces: «¡Sedición!», «a la armas». CALVINO se ha quedado absolutamente inmóvil; como una estatua. MIGUEL le grita como un energúmeno:)*⁷

Al confrontar esta situación con otra situación del cuadro V de la misma parte, se nota evidentemente la falta de conflictividad y de tensión, lo que la señala como situación estática:

«(Por los altavoces, un grave himno litúrgico, que funde con una sonora marcha nazi. De pronto, silencio.)

¡Atención!

¡Atención!

¡Atención!

¡Atención! Tiene la palabra Monseñor Calvino, que hoy nos concede el honor de su visita.

Voz de Calvino. He venido, señores Magistrados, a pedirles que se me autorice a participar en el interrogatorio de este hombre.

Voces. ¡Autorizado!

¿Cómo no?

¡Viva Calvino!».⁸

2. Figura y reparto

En *La sangre y la ceniza*, como una obra literaria dramática que expone un gran conflicto político-social, el autor pretende establecer sus figuras según los enfoques que existen en el marco de la concepción dramática. Debemos considerar el grado de particularización de cada figura, es decir, como el autor quiere concretar y completarla, así como la forma de evolución de la figura en el desarrollo de la obra y la tipología de las figuras que juegan, cada una, un papel distinto pero al mismo tiempo relacionados en una red de influencia de unos con otros.

Una lectura global de las figuras creadas en este drama nos permite revelar distintos grados de particularización. En primer lugar se constata la existencia de las *figuras unidimensionales* muy presentes a lo largo de la obra, caracterizadas por la escasa información dada sobre ellas, así como por el hecho de que estas figuras carezcan de nombre propio: carceleros; agentes; criados; curiosos; soldados; enfermos; policías; centinelas, etc., hacen de éstas, figuras marginales a pesar de que juegan un papel auxiliar muy necesario para el transcurso del drama. De otro lado, y dentro del grado mayor de particularización, reconocemos a las *figuras pluridimensionales*, en las que Sastre proporciona suficiente información por vías diferentes para la recepción dramática: Miguel Servet, Sebastián, Calvino y otros, son figuras pluridimensionales en lo que respecta a sus biografías de un lado y al aspecto físico de otro; así el espectador recibe informaciones detalladas sobre cada una de estas figuras.

Atendiendo más de cerca al esquema general de la figuras, observamos que el drama permite además una nueva clasificación posible según ambos tipos de las llamadas *figura estática* y *figura dinámica*. La primera se nota claramente en las figuras de Frellon, Benito, Daniel, Rosa, etc., las cuales permanecen sin cambio de comportamiento en las ocasiones en las que participan. Mientras, las de Miguel Servet, Calvino y Baltasar, se consideran

como figuras dinámicas debido al cambio de sus actitudes y opiniones que se produce de repente y/o paulatinamente dentro de la evolución de la figura dramática.

Miguel Servet representa el *individuo dramático* dentro de la categoría de figura, por el mayor número de informaciones sobre su carácter, tanto rasgos psicológicos como biográficos. De tal forma que el lector o el espectador puede conocer la individualización de la figura de Miguel Servet, más que la de las demás figuras; aunque la ausencia de algunos datos y la dificultad de probar otros hace que esta figura dramática quede incompleta por las razones que condicionan al dramaturgo en el momento de la creación literaria, donde debe seleccionar cuales de estos datos formarán parte de la trama y cuáles no.

La actitud de Sastre, como dice Ángel San Miguel:

«es de humana comprensión al presentar a su protagonista sollozando de angustia «sobre las cuartillas» en las que acaba de estampar su retractación. El dramaturgo español trata con ello de conseguir lo que él llama el «efecto A» (anagnórisis = reconocimiento) que, a sus ojos, *incluye y supera* «el clásico efecto brechtiano: la distanciaci3n» o «efecto V». Con ello se salva además el «alto componente afectivo» que Sastre atribuye al «personaje trágico-complejo»».⁹

La configuraci3n y el reparto de la obra se caracterizan ante todo por el aspecto cuantitativo. El reparto es multitudinario —treinta figuras y diez figuraciones—, con lo que se pretende significar que el drama expone un conflicto social a pesar de que el conflicto se individualiza dramáticamente en el enfrentamiento Miguel-Calvino. Las figuras principales mantienen una presencia temporal muy extensa. Miguel est3 presente en todos los cuadros de la obra salvo en uno; Calvino es la segunda figura que tiene m3s peso en el drama en relaci3n al aspecto temporal por su importancia en la obra, dada

su frecuente aparición escénica.

La configuración hace posible conocer las interacciones de las figuras dramáticas. Por eso es necesario establecer un esquema de las configuraciones constituidas en esta obra, para conocer las presencias y ausencias del conjunto de las figuras, y cuál de las figuras estaba con quién en un momento determinado.

Figura	Cuadro											Total
	1	2	3	4	5	6	7	8				
Frellon	*	*										2
Miguel	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	10
Daniel		*	*			*						3
Doctor		*										1
Juan				*								1
Sebastián					*							1
Carcelero					*							1
Viejo						*						1
Enfermo						*						1
Baltasar							*					1
Benito							*	*		*		3
Comisario								*	*			2
Agente								*				1
Maugiron								*	*		*	3
Ory									*			1
El Ujier									*			1
El Pregonero											*	1
Ejecutor											*	1
Configuración	2	4	2	2	3	4	3	5	5	2	3	

El esquema representa las configuraciones de la primera parte del drama. La suma horizontal de las estrellas revela el número de las apariciones de cada figura, mientras la suma vertical destaca el número de las figuras en

cada configuración.

La eficacia dramática en *La sangre y la ceniza*, se concentra en las relaciones de contraste y correspondencia que se resaltan en el aspecto cualitativo de las conflictividades. Todas las figuras del drama son masculinas excepto Rosa, que aparece en un único cuadro, ello indica una correspondencia si no paritaria en cuanto a número, sí al menos de representación de los dos géneros humanos, el masculino y el femenino. Al mismo tiempo se revela un contraste de categoría y de autoridad con la existencia de los opresores y oprimidos que el autor suministra en las figuras, destacando una selección adecuada de reparto y configuración.

La semantización de la figura se revela patentemente en el protagonista de la obra. Miguel Servet es médico, de cuarenta años, soltero y de personalidad débil, y su comportamiento, su manera de hablar, sus movimientos y sus gestos no son meramente unas encarnaciones de un hombre real, sino que son significados adicionales. Sus frecuentes desplazamientos nunca son meros movimientos corporales, sino la expresión visible que conlleva otros rasgos característicos muy distintos de los significados básicos. Resulta que la figura no representa un ser humano imprescindible en el desarrollo de la historia sino que se trata de una encarnación de un concepto suprapersonal. Urge añadir que las posturas del mismo Servet durante la obra proporcionan unas informaciones adicionales a la existencia imprescindible. La combinación de distintas posturas, de pie, sentado, tumbado, rodillas, etc., imaginadas por el autor y ejecutadas por parte del actor, no cabe duda de que se trata de posibilidades de semantización.

Las figuras de la obra emiten informaciones, explícitamente o implícitamente, que revelan el carácter de sí mismas o de otras figuras. He aquí un ejemplo de autocaracterización explícita procedente de Frellon:

«FRELLON.— Yo tengo costumbre de hacerlo en esta silla. (*Lo hace frente a MIGUEL.*) Así podremos conversar más cómodamente y mirarnos las caras, que es como a mí me gusta, aunque la mía, tan envejecida por la edad y los grandísimos disgustos, no sea cosa muy grata de mirar».¹⁰

Los versos de un «*cantaor*» registran la caracterización implícita figural en una forma indicial sobre la figura de Miguel Servet:

«Míralo, por allí viene
el mejor de los nacidos,
atado de pies y manos,
con el cuerpo renegrado.
Míralo por donde viene;
ya asoma por esa esquina
con el corazón de sangre
y la cara de ceniza».¹¹

Sastre presenta los jueces como maniqués, no como personas, cuya misión es la de agitar los brazos al estilo fascista. Tal vez es un rasgo quijotesco lo que da al héroe de esta obra la complejidad.¹²

3. Espacio y ambiente

Los acontecimientos del drama se desarrollan en tres lugares distintos, que son tres ciudades: la primera parte está ambientada en Lyon y en Viena del Delfinado, mientras la segunda y la tercera parte corresponden a Ginebra. En la primera parte aparecen seis lugares (la librería de Frelon, un lugar oculto, la prisión, el sótano, la casa de Miguel y el tribunal), la segunda parte se desarrolla en cuatro sitios (la carretera de Ginebra, la posada de Rosa, la iglesia, la comisaría), mientras la tercera parte comprende tres lugares (tribunal, prisión y lugar oculto).

La Sangre y la ceniza representa como obra dramática dos espacios escénicos: el mostrado y el aludido, que se comunican al lector o/y

espectador a través de códigos verbales o extraverbales. Los dos espacios plasman el temor, miedo, amenaza, prohibición, acusación etc. Frellon en su biblioteca está asustado —«Aquí en provincias las paredes tienen orejas», «Son muchas las obras extranjeras que están prohibidas en Francia», y Miguel Servet es perseguido en España, detenido en Lyon y Viena Del Delfinado y por último ejecutado en Ginebra, lo que señala claramente la falta de libertad en los lugares visibles tanto como en los referidos.

Las tres partes de la obra poseen una simetría en la subdivisión del espacio escénico. En cada parte existe un cuadro desarrollado en un espacio abierto, y todos son cuadros de muerte, en los que la aniquilación del hombre es protagonista de un trágico crescendo. Miguel Servet se quema en efígie en el cuadro VIII de la primera parte; en la segunda, el protagonista anticipa, presintiéndola, su propia muerte en el cuadro I —« a lo mejor me creen ya muerto, adelantándose muy poco en eso, a la verdad, pues no es mucho, creo yo, lo que me falta para tan triste suceso; y tan irremediable que ya lo veo ahí, y no encuentro el modo de evitarlo»—. En el cuadro IV de la tercera parte Miguel es quemado vivo.¹³

«En la primera parte encontramos un lugar libre, acogedor e íntimo como la casa, que pronto se desvanece; en la segunda sólo la posada de Rosa constituiría el último espacio de libertad, que los agentes sin embargo controlan, y en el tercero encontramos sólo lugares de represión como el tribunal y la prisión [...] y un lugar oculto (presente también en el primer cuadro). Existe en cambio una profunda diferencia entre estos refugios de la clandestinidad: en la reunión de los anabaptistas la oposición al poder es verdadera, con riesgo de la propia vida «y de hecho todos los participantes exceptuando Miguel serán ajusticiados» y en la segunda se trata de una pálida oposición llena de discursos inútiles e ineficaces, y en la que nadie quiere afrontar riesgo. En estos dos cuadros paralelos y antitéticos Sastre

quiere marcar la diferencia entre la oposición combativa y la larvada oposición de los intelectuales». ¹⁴

Con esta obra Alfonso Sastre inaugura un recurso nuevo y muy interesante, con el cual junto con otros recursos, se caracteriza este drama y luego sus restantes dramas complejos. Es el desplazamiento del espacio escénico. Consiste en extender el escenario hasta toda la sala del teatro y la incorporación del espectador en la acción dramática.

«(Se enciende una luz en un palco de entresuelo, decorado como púlpito y rematado con una cruz. JUAN CALVINO comienza su sermón a los fieles: los espectadores de la sala del teatro. En el escenario, telón corto que representa el austero altar de la Iglesia.)». ¹⁵

La multiplicación de los espacios y ambientes en la obra estudiada, muestra la cosmovisión del dramaturgo, a pesar de que este hecho es emanación de las posibilidades técnicas que pretende el teatro moderno. Los distintos espacios reflejan una ideología acorde con una corriente contemporánea. Los espacios interiores y exteriores, ya sean visuales o verbales, reflejan otros códigos relacionados con la necesidad de la libertad, la apertura, el ansia de vivir, etc.

El ambiente perceptible en *La sangre y la ceniza* no está centrado fundamentalmente en los bastidores y el decorado, ya que estos son sólo elementos secundarios respecto a otros más cruciales como el mensaje que se pretende transmitir, la trama, los códigos, etc., que son sobre los que verdaderamente descansa la ambientación. Sin embargo el empleo de la música, la iluminación, la sonorización añadidas a las mismas figuras con sus máscaras, sus indumentarias y sus movimientos, sugeridos por el autor, contribuyen fuertemente a las posibilidades de ambientación, lo que implica una puesta en escena elaborada y aumenta las medidas que garantizan la recepción en el auditorio.

Desde el principio, el dramaturgo atiende ampliamente a los aspectos espaciales. El texto del drama está lleno de *signos auctoriales* y *signos figurales* que son emitidos en cuanto descripciones mediante la voz autoral en el primer caso, y emitidos por las figuras en el segundo caso, ambos referidos a circunstancias espaciales con los que se representa el transcurso de la historia. El primer cuadro de la obra —un buen ejemplo de signos autorales— empieza con esta descripción:

«La librería de Frellon en Lyon. Iluminación suave y por puntos: una esfera armilar, pilas de libros y otros objetos. El viejo librero trabaja ante una mesa. Suenan golpes en la puerta, que él no parece oír. De pronto, los golpes suenan muy fuertes, y entonces lo sobresaltan. Se levanta y acude murmurando [...] Abre la puerta. Al otro lado hay una figura que viste ropa negra. [...] Cuando ande nos daremos cuenta de que cojea y que le cuesta un gran esfuerzo caminar».¹⁶

El suministro de los elementos espaciales y ambientales a través de la utilización de la tecnología indica la existencia de anonimato en los signos verbales espaciales. El cuadro V, de la segunda parte es una aplicación de dicho recurso donde se halla la pantalla, el altavoz y la voz de Calvino desde un magnetófono:

«ALTAVOZ.— ¡Si no formas parte del contubernio, les haces el juego, cabronazo!

¡Compañero de viaje!

¡Tonto inútil!

¡Viva la Ciudad de Dios!

¡Viva Ginebra! ¡Viva el Consistorio! ¡Mueran los traidores que conspiran contra el Honor de Dios!».¹⁷

La semantización espacial en *La sangre y la ceniza*, no contempla un punto de vista único. Es decir, conlleva un hilo que busca interrelacionar el

pasado histórico y lo contemporáneo. Así las ubicaciones mostradas en el drama—iglesia, cárcel, tribunal—son paradigmáticas, pues pueden ser símbolos cronológicos de la época que narra la obra así como unas indicaciones muy elocuentes del periodo en que escribe la obra. Se puede añadir que tanto el decorado y los accesorios como sus objetos sirven para situaciones históricas del pasado y actuales, lo que disminuye la posibilidad de precisión histórica y aumenta la posibilidad de semantización del distanciamiento.

«Esta posibilidad de semantización se refiere a la posibilidad de vituperar una situación contemporánea a la creación o representación del drama ubicándola en una época más o menos remota, tanto en el futuro como en el pasado. Salta a la vista que un recurso de estas características se revele operación en tiempos de censura; el autor/director puede justificarse siempre con el pretexto de que su drama no va dirigido contra ninguna circunstancia concreta contemporánea».¹⁸

Una mirada analítica que atienda a los dos aspectos, el espacial y el ambiental en la obra, encontrará que se revela en estos la adecuación con el resto del drama, por ejemplo, todos los elementos espaciales y ambientales creados en el texto tienen una relación profunda con las figuras y con el conflicto de la obra. Los lugares mencionados, a los que se nos traslada a través del diálogo, tienen una relación estrecha con el tema de la Inquisición, la cual es el eje principal de la historia, pero además están relacionados con las figuras que actúan. Esta interrelación de los elementos produce una correspondencia con la totalidad del drama.

4. Tiempo

No cabe duda de la importancia del tiempo en un drama; mediante la representación del tiempo el dramaturgo juega un papel muy eficaz en el desarrollo de la historia pretendida, no a expensas, sino guardando

equivalencia con los otros ingredientes, figura y espacio. Alfonso Sastre procura conferir a estos tres elementos unos valores semánticos que contribuyen a profundizar en el mensaje de la obra en general. La diversidad en la representación del tiempo en *La sangre y la ceniza*, se muestra desde la variación entre mañana y tarde, día y noche hasta las distintas estaciones, donde cada variabilidad temporal tiene su valor semántico.

La historia dramática de *La sangre y la ceniza*, cuya trama está referida cronológicamente al siglo XVI, y como se ha dicho antes, cuya fecha de génesis corresponde a los años sesenta y su estreno a los años setenta, denota un alejamiento entre las dos fechas. Esto muestra la intención creadora especialmente la voluntad del autor respecto a la idea del distanciamiento. Este hecho no excluye sin embargo que con la elección por parte del autor de esta época pasada se pretenda criticar circunstancias contemporáneas parecidas que él mismo también padece como son el franquismo y la censura.

«La actualización consiste en el procedimiento inverso, una situación remota en el tiempo, es decir, distante de la fecha de la creación o puesta en escena de la obra, se selecciona de tal manera que sus relaciones con circunstancias actuales quedan patente. Ambos recursos se revelaron siempre efectivos en tiempos de censura».¹⁹

Repetidas veces se juega con la pre-historia y la post-historia respecto al tiempo presente del transcurso de los hechos, el motivo es el «hacer verosímil el cambio de actitud o la evolución de una figura». El resumen biográfico realizado por Migue Servet en su diálogo con Benito en el primer cuadro de la segunda parte, es el recurso empleado para introducir reminiscencias de su juventud. Este recuerdo de un tiempo pasado simultáneo con el tiempo actuado en el escenario es una manipulación que interrumpe el tiempo en que transcurre la historia mostrada. En el mismo

diálogo se incluye la post-historia como antelación de un tiempo futuro que plasma las premoniciones de una muerte inevitable:

«BENITO.— Pensaré en otros tiempos que ya se fueron y que nunca más vuelven. Es lo que pasa. Cuando uno se abandona.

MIGUEL.— También es eso que tú dices, pero no todo. Ando desde muy joven fuera de mi patria y el exilio es precisamente lo que yo más conozco de la vida; y ya ni se me ocurre pensar en aquel lejano pueblito de mi España y en el señor notario, mi padre, y en doña Catalina, que así se llama mi pobre mamá, y ya serán muy viejos; y hasta olvido sus caras y no sé ni cómo puede ser el rostro de mi hermano que, por cierto, según algunas noticias indirectas que yo tuve, se hizo cura y seguro que ha de rezar día y noche por mi conversión y mi vuelta al redil. ¡Pobre y tranquila gente que habrá llorando mucho por mí, horas y horas, y a lo mejor me creen ya muerto, adelantándose un poco en eso, a la verdad, pues no es mucho, creo yo, lo que me falta para tan triste suceso; y tan irremediable que ya lo veo ahí, y no encuentro el modo de evitarlo!». ²⁰

Respecto a la plasmación de las situaciones y del conflicto desarrollado en la evolución temporal, destaca el concepto de linealidad dentro de las posibilidades de semantización del tiempo en el drama. La estructura de la obra estudiada es coherente y consecutiva, puesto que lleva principio, medio y fin, lo que produce una concatenación de causa y efecto a la vez que temporal. Una serie de acontecimientos forman una línea orientada hacia el final definitivo.

La diversidad de tiempos marcado en este drama añade otro elemento a la semantización del tiempo dramático. Al lado del tiempo de la historia representada, se muestra otro tiempo que interrumpe al primero y principal. Así en el epílogo con el que la obra termina, Sebastián, una de las figuras del drama, realizando un acto de narrador —como ocurre en el teatro épico

brechtiano— se dirige al público para explicar detalles, revelando la falsedad de su encuentro con Miguel Servet en la primera parte y que la escena es una imaginación del autor:

«SEBASTIÁN.— ¿Me recuerdan? Soy Sebastián de Castellón. El autor imaginó una escena mía con Servet en la primera parte. No, nunca sucedió; no es cierta... Yo no lo conocí; pero participé modestamente en esta historia después de muerto el español. Me encargan que les diga que el suplicio se prolongó casi dos horas por esas causas que ya han visto: la leña húmeda de la noche, el viento contrario... hubo gentes piadosas que, por lo visto, echaron haces de leña al fuego para abreviarle la tortura».²¹

La obra abarca los últimos días de la vida de Miguel Servet, lo cual se hace evidente hacia el final del drama aunque es muy difícil concretar el periodo exacto de la vida que se está representado mediante la historia dramática. En la primera parte se presentan cuadros de tipo informativo y sólo en la última escena del cuadro VIII se anuncia la fecha del 17 de junio de 1553, aunque en la primera escena del mismo cuadro cae el año 1553 pero sin fecha determinada.

Tampoco se puede establecer exactamente el salto temporal entre la primera y la segunda parte, sólo en el último cuadro de la parte II se descubre la fecha del 14 de agosto, que es el mismo día en que termina la parte I. En cambio en la parte III se fecha el primer cuadro en el 21 de agosto de 1553 lo que permite establecer el salto de una semana entre las dos últimas partes.

La composición de los segmentos temporales de la obra, no conlleva una equivalencia respecto a la extensión entre sus tres partes, la primera ocupa 33 páginas, la segunda 14 páginas y la tercera 19 páginas. Cuantitativamente la primera parte resulta beneficiada aunque es difícil averiguar la duración de la representación total y de las subdivisiones en su puesta en escena porque esto depende del director de escena y su equipo.

En el mismo orden de ideas, se observa un desequilibrio en la distribución temporal, representado por el número de los cuadros de cada parte. 8 cuadros en la primera, 5 en la segunda y 4 en la tercera. Llama la atención también la proporción temporal entre cuadros, donde se dan contrastes, pues los cuadros VII y VIII de la parte primera, el II de la segunda y el I de la tercera, presentan réplicas de gran extensión, discrepantes así con los restantes cuadros según exigencias de los criterios internos del drama.

Al mismo tiempo se puede destacar el concepto del *tempo* que distingue entre una escena y otra, es decir, el dramaturgo procura alternar y contrastar escenas lentas y sosegadas con escenas rápidas y dinámicas. El primer cuadro de la obra y el segundo de la segunda parte son paradigmas del tempo lento, mientras que el cuadro II de la tercera parte es un buen ejemplo de un tempo rápido, no por motivo de la corta duración que ocupa sino que lo es también por la representación de la figuración de la sentencia que resulta una parte dramática un tanto más intensa.

La averiguación del tempo no se realiza sólo por distinguir partes o escenas lentas y sosegadas de otras rápidas, sino que también se realiza en el mismo segmento, al pasarse de una situación calma a otra de conflictividad.

El cuadro IV de la tercera parte de la obra, es un ejemplo ilustrativo de alternancia de una escena de tempo lento con otra escena de tempo rápido y movido. La escena comienza monótona con las intervenciones de los Curiosos 1 y 2, esperando la hora de ejecutar al aragonés. A partir de la intervención del Otro, que le parece oír algo fuera del escenario, todavía con la misma configuración, se nota el cambio: primero con la entrada del cortejo (Servet entre cuatro encapuchados), luego con la música “(*Trompetas y banda que toca al compás procesional de la Semana Santa.*)□, después con canto y música otra vez, una serie de acontecimientos rápidos preparan un final definitivo, en el que el condenado a muerte quiere acelerar la ejecución

“(Grita.) ¡Cabrones! ¡Cabrones! ¿Con todo lo que me habéis robado y no habéis tenido para leña?□ .

Queda añadir que los saltos temporales se resuelven a través del oscuro entre los cuadros de la obra acompañado con la música en la mayoría de los casos.

5. Lenguaje

Cuando Alfonso Sastre inicia su nueva línea teatral más desarrollada que la anterior, lleva a cabo unos cambios estructurales y conceptuales. Las modificaciones que pone en práctica el autor en el aspecto lingüístico lo hizo el elemento más destacado entre otros elementos adoptados en esta tarea renovadora. Se acerca al habla cotidiana por medio de lo sencillo y lo popular. Su alejamiento de un lenguaje anquilosado no significa violación de lo convencional en el sentido estrecho de la palabra tanto como renovación que encaja con el espíritu de la etapa. El dramaturgo afirma:

«La esclerosis es una enfermedad del lenguaje y no su «naturaleza»; y, precisamente, las artes literarias y el teatro tienen mucho que hacer contra esas fijaciones patológicas que, sin embargo, se producen tanto en el habla cotidiana, como en el habla literaria o científica, y se reflejan y consagran en el nivel del sistema lingüístico, en estrecha colaboración con las academias de la lengua, que actúan a modo de fijador de la vida del lenguaje, que es el habla; resistiéndose siempre a legalizarla y reflejándola siempre con retraso, cuando es que al fin la refleja».²²

El habla cotidiana aquí no significa dejar de lado el lenguaje dramático, sino que es un carácter circunstancial de este lenguaje. Está muy cerca de lo que observa Anne Ubersfeld: «le théâtre est justement l'œuvre artistique qui montre le langage en situation».²³

Así el dramaturgo establece una relación estrecha entre el lenguaje dramático y los hábitos lingüísticos de la época en que escribe su drama.

Según la expresión de Kurt Spang, según dos actitudes:

Son el conformismo representado por la adecuación del lenguaje al standard vigente que corre pareja con un conformismo ideológico, y el reformismo que busca la innovación y la colisión con lo establecido.²⁴

Estas dos actitudes discrepantes resultan muy interesantes respecto de la historicidad de los acontecimientos empleados en la obra. Ahora bien, el discurso histórico reviste más facetas. Desde las perspectivas de la recepción del lector y/o espectador contemporáneo, que naturalmente experimenta diferencias y dificultades cuando el habla histórica queda asumida por la del momento de la creación del drama o de su puesta en escena. Dado que esto es el resultado inevitable en la evolución de la lengua, el habla cotidiana facilita la comprensión e interpretación.

«... el juego establecido entre la remisión a un tiempo lejano a partir de la época y figura que protagonizan la acción, y la época presente en que se escribe y escenifica. Sastre lo reproduce mediante la introducción de detalles e indicios de actualización plenamente identificables: el lenguaje actual de los personajes que intervienen en la acción, las referencias constantes a la vida clandestina y la opresión del siglo, signos y gestos de tipo fascista...».²⁵

La composición lingüística en *La sangre y la ceniza* se distingue por la presencia de dos lenguajes, esto es el lenguaje auctoral y el lenguaje figural. Quizás el predominio del lenguaje figural es más visible que el auctoral pero no se puede negar la importancia del texto secundario o el cotexto (el lenguaje auctoral) el cual constituye un recurso que da coherencia y actividad al texto principal que plasma el lenguaje figural. Aquí se destaca el título de la obra, los títulos de los cuadros, y el prólogo por su independencia y su autonomía que, por supuesto, revelan las intenciones y propósitos del autor.

A su vez el lenguaje figural en la obra abarca, además de las

intervenciones de las figuras, las intervenciones del epílogo en que el actor desempeña funciones de narrador afines al teatro épico; también son del autor las voces en *off*, desde altavoces y las proyecciones de textos que de vez en cuando aparecen en esta drama. Queda añadir que la pre-conciencia por parte del autor ha reducido las discrepancias estilísticas y funcionales que podían producirse entre el lenguaje auctorial y el figural, por medio de una formulación de laconismo pragmático.

La selección y elaboración verbal en esta obra se comprueba si analizamos el diálogo y/o el monólogo de las figuras, así como los tropos que forman el núcleo, y se nos muestra como una tarea fructífera que pretende destacar la eficacia retórica y estética originada por el texto dramático. La frecuencia del uso de los recursos que emplea el dramaturgo en su tarea dramática da una virtud notable a la totalidad del drama. Esto muestra la adecuación entre los elementos del drama por un lado, y entre estos elementos y las circunstancias externas por otro. Dado que las expresiones empleadas corresponden al tema de la obra y al conflicto, el estilo corresponde a la condición social de las figuras que produce en última instancia una adecuación del código verbal con los otros códigos dramáticos.

Respecto a las relaciones semántico-sintácticas en la misma réplica, tenemos como ejemplo la Balada que canta un Rapsoda, con la que empieza el séptimo cuadro de la primera parte. Las oraciones semántica y gramaticalmente están interrelacionadas con la situación monológica por medio de un conjunto de elementos relacionantes eficaces, así, si tenemos en cuenta el vector unidireccional, se aleja la réplica de lo “perturbada” y se la acerca a lo “natural”.

«Balada
de que todo tiene su final»:
Pero la peste se acabó
pues todo acaba en este mundo:

lo que es ligero y lo profundo,
 lo que hace poco que empezó.
 Lo que parece perdurable,
 luego se acaba lo primero.
 Todo es mortal, perecedero,
 tanto lo malo que lo amable.
 Así la peste se acabó
 y al poco ya nadie se acuerda:
 cuelga el ahorcado de su cuerda
 y el vivo juega como yo.
 Pero la peste se acabó.»²⁶

En la Balada se nota la estructuración hipotática mediante enlaces de relativo (“de que□ en verso1; “lo que□ en 4, 5, 6; “que□ en 5, 9; etc.); también se encuentra paralelismo (“la peste se acabó□ en 2, 10, 14) y la repetición del verbo acabar cinco veces, tres veces en forma de acción concluida (“acabó□ en 2, 10, 14) y en presente dos veces (“acaba□ en 3, 7).

En esta obra encontramos metaplasmos, como «graaaaciaaas»; y construcciones sintácticas anticuadas. Se observa, en efecto, una preferencia por el empleo del demostrativo delante del posesivo:

«esta su casa; esta nuestra ciudad; ese su escondite», etc. forma que encontramos con frecuencia en los clásicos y raras veces en escritores modernos. También encontramos el empleo de «muy mucho», con frecuencia, derivada del castellano antiguo. Sastre emplea el *muy* en expresiones no corrientes en el español moderno «muy peor; fui muy torturado; muy mortales; somos muy abusados»), formas arcaicas «anduviera a ver» expresiones anómalas «traté un algo al joven Calvino; obreros poco latinos». Se nota un excesivo empleo del plural con valor de superlativo terribilista: «quitar las sangres; le arrancaron las carnes; por otras partes; ciertos dineros; hacerlo fuerzas; las hambres; no me llega la camisa al cuerpo de terrores». El habla de Miguel se trata de anomalías deliberadas con intención distanciadora «parlo catalá desde que era petit» y «canguis» por canguelo. Las palabras malsonantes se hallan en la culta oratoria de

Calvino pocos vocablos como «eructos; podenco» y en el habla de Miguel: «carajo; carbón; hijo de la grandísima, etc.²⁷

«A la brillante y extraordinaria oratoria de Calvino, tejida de metáforas, alegorías y frases exclamativas, responde Miguel Servet con no menor dominio de los recursos de la lengua y desplegando la elegancia retórica de la *interrogatio*: «¿Que somos culpables antes de haber hecho nada? ¿Culpables? ¿Y por qué? ¿Porque otro infringió un precepto? [...] ¿Porque vivo? ¿Es decir, que la culpa es la vida misma?». Esta lengua culta, oratoria, vuelve a aparecer en otro enfrentamiento entre Calvino y Miguel en el cuadro 5 (II) y contrasta sensiblemente con el resto del drama».²⁸

Conclusión

A pesar de las dificultades dadas en todos los campos de la vida española durante el franquismo, en lo político, lo económico, lo social y lo literario, en algunos de estos aspectos se pudo plantear una línea de fuga a través de la denuncia de la situación de opresión en la que vivían la mayoría de los españoles. En este sentido la literatura fue el medio más afanado en expresar las carencias de un pueblo al que le ha sido negado todo lo brillante que hubo alcanzado en décadas anteriores al franquismo. En relación a este acto de denuncia habría continuado las tendencias literarias que fueron interrumpidas con el inicio de la dictadura.

La sangre y la ceniza radica ante todo en la injusticia política con respecto a una sociedad deprimida. Una sociedad que se mueve con una voluntad que

se resiste a ser dominada, con un compromiso nacional. En la obra se nota evidentemente el nivel de lo artístico en la representación y el exponer la aventura social con unos detalles históricos, ofreciendo la experiencia vivencial y psicológica de un personaje el cual se emplea como ejemplo para representar la realidad de la sociedad española presentada a partir de una historia de vida muy cruel. La anécdota histórica es el marco general con el que se identifica la obra, con una visión político-social, tal como la mayoría de la producción creativa del mismo Sastre y la del resto de la generación a la cual pertenece.

Con *La sangre y la ceniza*, Sastre práctica un teatro muy diferente del anterior. Ha dejado lo tradicional, pasando a un teatro comunicativo con el receptor, lector y/o espectador. La obra se caracteriza por la presencia de elementos grotescos y la debilidad del protagonista, el lenguaje (medio culto y medio vulgar), junto con otros elementos distanciadores como el uso de la pantalla, los carteles, la iluminación y la coparticipación del público en la acción dramática.

Referencias

1. Magda Ruggeri Marchetti, 1979, pág. 60.
2. *Ibid.*, pág. 60.
3. Francisco Caudet, 1984, pág.104.
4. César Oliva, 1989. Pág. 306.
5. M. Pilar Pérez Stansfield, 1986, págs. 330-331.
6. Alfonso Sastre, 1997, pág. 20.
7. Alfonso Sastre, 1976, págs. 76-77.

8. *Ibid.*, pág. 81.
9. Ángel San Miguel, 1993, pág. 231.
10. Alfonso Sastre, 1976, pág. 37.
11. *Ibid.*, pág. 99.
12. Ángel San Miguel, 1993, pág. 233.
13. Magda Ruggeri Marchetti, 1979, pág. 74.
14. *Ibid.*, pág. 75.
15. Alfonso Sastre, 1976, pág. 76.
16. *Ibid.*, pág. 36.
17. *Ibid.*, págs. 80-81.
18. Kurt Spang, 1991, pág. 219.
19. *Ibid.*, págs. 240, 241.
20. Alfonso Sastre, 1976, pág. 69.
21. *Ibid.*, pág. 101.
22. Alfonso Sastre, 1970, págs. 222-223.
23. Anne Ubersfeld, 1982, pág. 283.
24. Kurt Spang, 1991, pág. 254.
25. Josefina Manchado Lozano, 1985, págs. 206-207.
26. Alfonso Sastre, 1976, pág. 55.
27. Magda Ruggeri Marchetti, 1979, págs. 49 y 51.
28. *Ibid.* pág. 57.

Bibliografía

1. Caudet, Francisco, *Crónica de una marginación-conversación con Alfonso Sastre*, Madrid, ediciones de la Torre, 1984.
2. Lozano, Josefina Manchado «Teoría dramática de Alfonso Sastre. La tragedia “compleja □ »», *Caligrama*, II, 3, 1985.
3. Miguel, Ángel San «M. Servet y G. Galilei. Un diálogo correctivo de Alfonso Sastre con Bertolt Brecht», ed. Mariano de Paco, *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.
4. Oliva, César *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.
5. Ruggeri Marchetti, Magda *Alfonso Sastre, M.S.V (O La sangre y la ceniza)*, *Crónicas romanas*, Madrid, Cátedra, 1979.
6. Sastre, Alfonso, *Flores rojas para Miguel Servet*, Hondarribia, Hiru, 1997.
 - *La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona, Grijalbo, 1970.
 - «*La sangre y la ceniza*», *Pipirijaina, (Textos)*, I, 1976.
7. Spang, Kurt *Teoría del drama*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991.
8. Stansfield, M. Pilar Pérez «El héroe en las "tragedias complejas" de Alfonso Sastre», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1986)*, Publicadas bajo la dirección de Sebastian Neumister.
9. Ubersfeld, Anne *Lire le théâtre I*, Paris, Editions sociales, 1982.

مسرحية الدم والرماد (دراسة نظرية ونقدية)

الباحث : مؤيد احمد علي

الخلاصة:

يدرس البحث مسرحية الدم والرماد للكاتب الاسباني الفونسو ساستر (مدريد 1926) دراسة نظرية ويتناول مظاهر التحليل المعروفة كالحقبة والشخصيات والزمان والمكان واللغة. كتبت هذه المسرحية في مطلع عقد الستينيات من القرن العشرين وهي اول عمل مسرحي ضمن ما اسماة كاتبها التراجيديا المركبة، في محاولة ابتداء جنس مسرحي جديد يمزج بين ما هو تراجيدي وما هو كوميدي في آن واحد غير منفصلين، اي ان الحدث الواحد ينم عن الماساة والملهاة بالوقت ذاته، متجاوزا بذلك التقليد الارسطوي الكلاسيكي في نظم المسرح. لقد عبر الكاتب نفسه عن فلسفته الخاصة بهذا النوع المسرحي حين قال بان مضمون هذه التراجيديا هو (عندما يضحك شخص ما، لكن بألم). تعرض مسرحية الدم والرماد الايام الاخيرة للطبيب الاسباني ميغيل سرفيت (1511- والذي كان مطاردا من محاكم التفتيش سينة الصيت انذاك، بسبب تصدية للنظريات الدينية (155)3 المسيحية ونظرية الثالوث بشكل خاص. لقد تعرض سرفيت للنفي من اسبانيا اولاً ولوحق في باريس وفيينا لاحقاً، ومن ثم القي القبض عليه في جنيف واضرم فيه النار بتهمة البدعة والمساس بالمقدسات.

تعد هذه المسرحية وما تلاها من مسرحيات التراجيديا المركبة مثل الحانة العجيبة 1965 و وقائع رومانية 1968 بانها ارتقاء لمسرح برشت الملحمي، حيث اعتمد الكاتب على الموضوعات التاريخية وذلك محاولة من للتهرب من الرقابة لما تتضمنه المسرحية من نقد لدكتاتورية الجنرال فرانكو في اسبانيا وبقية الأنظمة الدكتاتورية في العالم، ووظفها فنياً ولغويًا لتحاكي مكنونات المتلقي المعاصر وتعبّر عن مشاعرة ورغباته المتطلعة الى الحرية والعيش الكريم . فنياً، ادخل الكاتب عدة عناصر جديدة في البناء المسرحي منها : أظهار الشاشة والمنشورات لأبصال الاحداث والتواريخ المهمة للمتلقي وذلك لاختزال الوقت، واعتمد مخاطبة الجمهور في الحوار المسرحي، وجعل كل من خشبة المسرح وقاعة الجمهور مكان لمزاولة الحدث المسرحي سعياً منه لاشراك المتلقي في الحدث وجعله جزءاً لا يتجزأ منه.

لعل نموذج البطل في هذه المسرحية هو من ابرز المظاهر التي قدمها الكاتب في محاولته للتجديد، فالبطل هنا يشكو من عاهة جسمانية، ضعيف واهن القوى، غير قادر على مواجهة الاعباء، لكن يقارع الظلم والاستبداد، لايتنازل عن حقوقه ولا يغير من مبادئه يوا جه الحكام

ويعرفهم بأخطائهم ولو كان ثمن ذلك الموت.

لغويا، اعتمد الكاتب خطابا سلس غير معقد، مفهوم من قبل اغلبية الشعب، تتخلله عبارات دارجة من روح العصر الذي كتبت ومثلت المسرحية فيه، بعيدة عن عصر الاحداث التي ترويها، وهذا ما ميز مسرحية *الدم والرماد* عن الانتاج المسرحي السابق لالفونسو ساستر وابناء جيل منتصف القرن العشرين الأدبي، وبذلك تعد هذه المسرحية حسب رأي اكثر النقاد بانها افضل عمل مسرحي لهذا الكاتب الاسباني.

Cerca del autor

Nombre: MUAED AHMED ALI. Master en lengua espanol a por la Universidad de Bagdad, Facultad de Lenguas, Depto. De espanol 2006. Tengo varias investigaciones acerca de la literatura Espanola especialmente en el teatro espanol . Tengo traducciones sobre la literature Espanola.

E.mail : muaed_ahmed@yahoo.com