

## EL CAZADOR CAZADO: INTERTEXTUALIDAD EN LOS «GUILLERMO TELL» DE ALFONSO SASTRE

Dinda L. Gortée

*Univ. de Bergen (Noruega)*

En el otoño de 1955, y a petición de José Tamayo, director del Teatro Español, Alfonso Sastre (n. 1926) escribe *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*<sup>1</sup>. La obra de teatro fue prohibida por la censura y nunca llegó a ser estrenada en España. El texto en las *Obras completas* (Sastre 1967: 589-657) va acompañado de una nota de presentación que dice, entre otras cosas:

«Este *Guillermo Tell* mío —este que tiene los ojos tristes— significa, independientemente de sus numerosos y deliberados anacronismos y anacronismos, una ruptura del viejo mito. Tell deja de ser el protagonista de una proeza para convertirse en el sujeto de una tragedia. Adquiere, en este tratamiento, la grandeza de un redentor por cuyo sacrificio es posible la salvación de los otros. Es destruido para que vivan los demás. En su corazón no habrá ya nunca alegría, pero su pueblo será feliz.» (Sastre 1967: 587.)

A continuación, Sastre comenta la naturaleza no definitiva de las versiones anteriores de la historia del héroe nacional suizo:

«Había algo, en los anteriores tratamientos del mito, que rebajaba la graduación trágica del drama; era —me he dado cuenta— el mismo respeto a la leyenda. *Guillermo Tell* era una tragedia por hacer. Schiller escribió un

---

<sup>1</sup> Una versión abreviada de este artículo fue presentada como ponencia en el IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Berlín, 18-23 de agosto de 1986.

gran drama, pero no "hizo" la tragedia de Guillermo Tell. Se limitó a dramatizar escrupulosamente los hechos de la legendaria historia recogida por Melchior Russ. Eugenio d'Ors escribió, con su "tragedia política" una tragedia abstracta, cuya escena fundamental es el enfrentamiento del Rebelde (es indiferente que en este caso se llame Guillermo Tell) y el Emperador. La verdadera tragedia de Guillermo Tell queda, una vez más, por hacer... Confieso, para terminar, que yo he querido escribirla.» (Sastre 1967: 587-588.)

Sastre volvió en dos ocasiones al tema de Guillermo Tell: casi veinte años después de escribir la obra de teatro, redacta, en 1974, *Diario del hijo de Guillermo Tell* (Sastre 1977), documento ficticio que se dice de la mano de Guillermo Tell hijo; y en 1980, Alfonso Sastre escribe una obra de teatro para niños, *El hijo único de Guillermo Tell* (Sastre 1983).

En las páginas siguientes haré un análisis del «triálogo» entre los tres textos sastrianos. Si bien los tres narran la legendaria historia del liberador helvético, y hay un solo autor, Alfonso Sastre, sin embargo son muy diferentes entre sí. En primer lugar difieren en la elaboración temática: la organización y presentación de la materia responden a diferentes puntos de vista. Además, las tres obras se sitúan dentro de diferentes géneros discursivos. Luego, aunque fuesen escritos por el mismo autor, cada una es producto de un momento diferente tanto de la biografía de Sastre como de la historia sociopolítica de España. A este «triálogo» hay, sin embargo, que anteponer las referencias explícitas, en la citada nota de Sastre, a anteriores versiones literarias del mito —Friedrich von Schiller y Eugenio d'Ors, concretamente—, amén de las antiguas crónicas suizas que eran las primeras en recoger los episodios protagonizados por Guillermo Tell. Se desarrolla así un paisaje textual múltiple, de textos superpuestos influyéndose, modificándose, relativizándose, reforzándose o contradiciéndose. Tal «polifonía» discursiva se llama intertextualidad y será el tema principal de este estudio.

El fenómeno de la intertextualidad consiste en la posibilidad de leer en un discurso la proyección de otros discursos anteriores que lo condicionan semántica y sintácticamente. Simultáneamente, todo texto influye a su vez sobre la índole del género (o de los géneros) dentro del cual se inscribe. De la interacción entre ambas incidencias de la intertextualidad nace el discurso como un proceso dinámico de transformación semiótica. Sin perder su libertad creativa, el autor como receptor y productor de uno o varios mensajes, está sin embargo sujeto a una serie de códigos y convenciones explícitos o implícitos.

El concepto de la intertextualidad fue introducido por Kristeva: para ella (1969: 149), la intertextualidad «a en vue l'écriture comme absorption de et réplique à un autre texte». Kristeva aplica a la intertextualidad los

conceptos diádicos saussurianos. La define como diacronía hecha sincronía, y señala cómo el (los) intertexto(s) transforma(n) el texto «original» tanto a nivel de significado como a nivel de significante. La intertextualidad enfrenta texto e intertexto en su doble aspecto de lengua y habla, en el sentido de que el texto es una actualización concreta del sistema intersubjetivo —su intertextualidad subyacente—. Más allá de un mero estudio de las fuentes de un texto, comenta otro crítico, la intertextualidad «leads one to think of a text as a dialogue with other texts, an act of absorption, parody, and criticism, rather than as autonomous artifact which harmoniously reconciles the possible attitudes towards a given problem» (Culler 1976: 1383). El mismo Alfonso Sastre apunta implícitamente hacia el papel crucial que hace la intertextualidad en su *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, al presentar esta obra como una «ruptura del viejo mito» y una superación de anteriores dramatizaciones.

Según la famosa leyenda del siglo XIV, Guillermo Tell, héroe de la independencia suiza, era cazador del pueblo de Bürglen en el cantón de Uri. Como Tell se negó a saludar al sombrero, colocado sobre una pica, del tiránico gobernador habsburgo Gessler, éste le condenó a acertar de un tiro de ballesta una manzana colocada sobre la cabeza de su hijo. Tell disparó una flecha y atravesó la manzana, superando así la prueba. Pero al ver Gessler que el balletero llevaba otra flecha con que pretendía matar al gobernador si hubiera errado el tiro y matado al muchacho, Gessler lo hizo apresar. Durante la travesía del Lago de los Cuatro Cantones se levantó una tempestad furiosa. Desatado, Tell pone el barco a puerto seguro. Saltando a tierra, logró escaparse y escondiéndose en el monte, aguardó a Gessler cerca de Küssnacht y lo mató. A raíz de estos episodios los cantones suizos, conjurados en una secreta Confederación, se sublevaron contra la autoridad imperial.

La leyenda fue recogida por primera vez en *Das Weisse Buch von Sarnen* (El Libro Blanco de Sarnen) (1947: 443 ss.), documento del siglo XVIII —encuadernado en cuero blanco—, copia del manuscrito original que data de alrededor del año 1470, es decir 180 años después de los «hechos» que, según la tradición, habrían ocurrido entre 1307 y 1314. Sin conocer *Das Weisse Buch von Sarnen*, Melchior Russ, cronista de la ciudad de Lucerna —el primero de nombre conocido— emprendió en 1482 la tarea de redactar su *Eidgenössische Chronik* (Crónica de la Confederación), donde incluyó una versión más primitiva y más escueta de la leyenda telliana (Russ 1838: 58 ss.). Luego existe el *Chronicon Helveticum* de Aegidius Tschudi escrita de 1505 a 1572. Esta crónica presenta una versión más elaborada y más patriótica del mito (Tschudi 1980: 216 ss.) que más tarde fue dramatizada e inmortalizada por Schiller.

Si los historiadores modernos han llegado a la conclusión de que las pruebas de la existencia de Guillermo Tell son insuficientes —ni su

nombre ni el de Gessler constan en los documentos—, las tres crónicas demuestran cómo los antiguos cronistas confiaban en la tradición oral. Utilizaban el material que encontraban, sin esforzarse por separar los hechos históricos de la leyenda popular. Tschudi, sobre todo, admitía sin reservas la anécdota, el detalle pintoresco, el adorno poético, todo lo que pudiera completar y redondear la historia. El texto de Russ es el más lacónico; en *Das Weisse Buch von Sarnen* se van introduciendo numerosos recursos estilísticos y elementos narrativos nuevos que aumentan el dramatismo del texto; mientras el autor del *Chronicon Helveticum* se permite aún más licencias «poéticas».

Russ explica en breves y escuetas palabras que los gobernadores y funcionarios habsburgos «cometían numerosos abusos y actos de violencia, como los que sufrió Guillermo Tell, el cual fue obligado por el gobernador a acertar de un tiro una manzana colocada sobre la cabeza de su propio hijo, y si no lo hacía lo mataban» (Russ 1834: 58-59)<sup>2</sup>. Los otros dos cronistas añaden un triste anecdotario. Explican cómo Melchtal de Unterwalden hiriera al esbirro imperial que venía a incautarse de una yunta de bueyes, y cómo el gobernador, para vengarse de la agresión, dejara ciego al viejo padre del labriego suizo; cómo otro, Baumgarten, matara a un alto funcionario que exigía que la mujer de Baumgarten hiciera el amor con él; y cómo Stauffacher de Schwyz viera su flamante casa de piedra invadida y amenazada por la autoridad feudal. Tschudi (1980: 219) narra además cómo el mismo Gessler hizo construir un castillo-fortaleza —*Zwing Uri*— para atemorizar a sus súbditos. A tales despliegues de tiranía los cantones de Uri, Schwyz y Unterwalden responden jurando en secreto un pacto pro libertad. El cuadro contrastivo tiranía/libertad termina entonces con el episodio del sombrero seguido de la actuación heroica de Tell.

Nuestro héroe, llamado Guillermo Tell a secas en Melchior Russ, pasa a ser «un hombre valiente que se llamaba Tell» en la crónica de Sarnen (1947: 447), para convertirse, en Tschudi, en «un campesino valiente y gallardo de Uri, llamado Guillermo Tell» (1980: 230). La segunda parte de la historia de este hombre «fuerte como un roble» (Russ 1834: 64) es narrada pormenorizadamente por los tres cronistas; sólo que en Russ nuestro ballestero-navegante mata al gobernador tras su milagroso salto a tierra, mientras que *Das Weisse Buch von Sarnen* y el *Chronicon Helveticum* pintan un Tell prófugo, emboscado en lo alto de un camino hondo, desde donde mata al tirano de un tiro bien dado. Además, a diferencia de la de Russ, ambas crónicas insisten en el ardid de la segunda flecha.

---

<sup>2</sup> Todas las traducciones del alemán son mías. Le agradezco al profesor Werner Koller, de la Universidad de Bergen, su ayuda en descifrar el texto sibilino de la crónica de Russ.

Tschudi embellece su relato con todo lujo de detalles, lo que hace que su versión sea tres veces más larga que la crónica de Sarnen, la cual, a su vez, es el doble de larga que la de Russ. *Das Weisse Buch von Sarnen* introduce el discurso directo —ficticio, desde luego—, y el diálogo presta viveza al relato épico que así se actualiza en la mente del lector. Por este motivo el diálogo fue también ampliamente aprovechado por Tschudi. La forma dialogada es, además, el vehículo por excelencia para expresar conceptos antagónicos. Así, la oposición radical malo/bueno que determina la estructura narrativa de las crónicas, está concretizada en los contrarios Gessler/Tell y tiranía/libertad. En forjando la libertad helvética, Tell no sólo logra cambiar la suerte de sus compatriotas oprimidos, sino que encarna simbólicamente al hombre hérculeo que, valiéndose de su destreza y astucia, pasa de víctima a héroe.

*Wilhelm Tell* de Friedrich Schiller (estrenado en Weimar en 1804) es un drama romántico-patriótico escrito en versos endecasílabos. En él, Schiller se hace eco de los ideales de libertad de su época, si bien se inspira, en algunas escenas textualmente, en Tschudi, quien, según el dramaturgo alemán (quien nunca visitó Suiza) evoca a la perfección el ambiente histórico y «porque este escritor tiene un espíritu tan genuinamente herodótico, y aun homérico, que es capaz de sugerirle a uno ideas poéticas» (citado en Hoppe 1973: 132). Esto contradice la afirmación de Sastre (1967: 587) que Schiller se inspirara directamente en Russ. El Tell de Schiller es un hombre de la naturaleza. Cazador alpino de oficio, «nunca se cansa de perseguir un objeto fugitivo» (Schiller 1966: 598), se siente llamado a poner su talento de tirador al servicio de un ideal: la libertad. Poniendo en su empeño todo el ahínco de su ánimo patriótico, consigue su fin y, en la última escena, es aclamado por el pueblo suizo como su héroe y salvador.

Domina en esta obra schilleriana el tema de la caza. Como la caza supone siempre dos contrarios, cazador/víctima, empeñados en una lucha a vida o muerte, la representación de la caza es ambivalente, ya que puede ser enfocada desde la perspectiva ya de uno, ya de otro. El dramatismo de la caza en *Wilhelm Tell* de Schiller reside en que la obra no termina con el triunfo del atacante y la muerte del agredido, sino que cazador y víctima permutan sus destinos. No sólo persigue lo malo a lo bueno, sino, viceversa, lo bueno consigue emanciparse y eliminar lo malo. Schiller se refiere de entrada al ciervo agotado que yergue los cuernos para intimidar a la jauría que lo acosa; a la gamuza que arroja al cazador al abismo; al manso buey que, de repente, sacude el yugo del arado y arremete al enemigo (Schiller 1966: 575). Luego, por la canción de Walter, hijo de Guillermo Tell, la ballesta se convierte, en manos del cazador, en claro símbolo de la libertad (Schiller 1966: 597).

Aunque abundan en la obra de Schiller los signos teatrales —ver-

bales, visuales, auditivos— referidos a la caza, es, sin embargo, en el enfrentamiento Gessler/Tell donde este motivo cobra un sentido más profundo. En sus tres dramáticos encuentros van midiendo sus fuerzas el uno con el otro. Ambos adversarios se igualan: si bien el uno es muy superior al otro en la jerarquía social, su pasión desenfrenada de mandar es contrariada por el otro, un individuo humilde que se rebela por una causa justa y restablece el equilibrio castigando con mano dura al tirano. En el primer encuentro entre los dos, Tell, de caza, se encuentra, en la soledad de las montañas abruptas, al gobernador quien, también, está de cacería. Extraviado de su comitiva y al ver al otro armado y esplendoroso, Gessler palidece y empieza a temblar (Schiller 1966: 599-600). Por un momento se invierten peligrosamente los papeles de amo y siervo y no está claro quién caza y quién es cazado. Temeroso al ridículo, el gran Gessler toma venganza en la escena del tiro a la manzana (Schiller 1966: 604-615). En este encontronazo, el perverso tirano convierte a Tell en su doble víctima. Para salvar su vida, Guillermo Tell se vuelve cazador trágico dispuesto a matar a su propio hijo Walter, quien de esta manera se convierte en presa humana de su padre. Al disponerse Tell a convertir al gobernador en su segundo blanco-víctima, éste le manda apresar. La segunda víctima será, pues, el mismo cazador, hasta que él mismo remedie la humillación sufrida y, en el tercer encuentro Tell/Gessler (Schiller 1966: 629-637), el virtuoso de la ballesta, en un acto solitario de coraje, mata al enemigo mortal. «Yo estoy al acecho de venado noble», dice el heroico cazador, «hoy dispararé el tiro magistral y lograré lo mejor de este cazadero montañoso» (Schiller 1966: 631).

Schiller no fue hombre de compromisos políticos, sino un dramaturgo de pura sangre, sólo atento a las posibilidades escénicas de unos episodios con los cuales simpatizaba vagamente (Hoppe 1973: 142-144). Sin embargo, no es de extrañar que el mensaje de su *Wilhelm Tell* alarmase pronto a la política napoleónica que, en una Europa ocupada por Francia, no vacilaba en interpretar esta glorificación del héroe de la libertad como un acto inadmisiblemente de rebeldía contra el emperador recién coronado. Por consiguiente, *Wilhelm Tell* fue prohibido (Berchtold 1973: 172 ss.).

En España el tema fue tratado primero por Eugenio d'Ors (1882-1954) quien, en su *Guillermo Tell. Tragedia política* (1926) enfoca «universalmente» el tema de la caza del tirano. Aquí como siempre, D'Ors pretende huir de lo anecdótico y encuadrarlo en un sistema general. Según D'Ors en el «Prólogo» (1926: 7-11), este *Guillermo Tell* no es «un puro diálogo filosófico, un 'drama' teórico: es 'filosofía dramática'. Por otra parte, dice D'Ors que «n»o es de filosofía que aquí se trata, sino de política, y aun de política concreta». Se apresura, sin embargo, a agregar que tampoco «constituye un drama de tesis ni tampoco un

drama de clave». Además, insiste el filósofo catalán en que él ya escribiera y publicara la obra en la primavera de 1923, es decir, pocos meses antes del pronunciamiento del capitán general de Cataluña, Miguel Primo de Rivera, y que, por lo tanto, la obra sería «políticamente limpia». Tanto embrollo y tanta explicación previa no hacen, empero, sino despertar sospechas en el lector, quien, perplejo, se pregunta si esta tragedia es tan aséptica de verdad o si irónicamente no sería así que el futuro entusiasta del falangismo se viera obligado, en 1926, a eludir la censura de prensa de la Dictadura.

En el *dramatis personae*, Guillermo Tell está ennoblecido a «patricio y cazador de Retén», y la historia de este labrador rico es presentada de acuerdo con la tradición, a lo Schiller, pero muy concisamente, ya que sólo sirve de obertura a una teatralización doctrinal y casi teológica de lo que pasó después del asesinato del tirano Guesler y de la proclamación de la «República Libre de los Cantones». En el Nuevo Orden mandan los antiguos compañeros de Tell, convertidos en unos déspotas no menos odiosos que Guesler. La historia se repite y el noble ideal de la libertad resulta en un rudo desengaño. En efecto, D'Ors eleva a Guillermo Tell por encima de todo *hic et nunc* y plantea el problema de la libertad desde un antagonismo de ideas geométricas, en un tono retórico y un lenguaje «histórico» que reflejan lo que José Antonio, hijo del Dictador, llamaría poco después la «política poética» de Falange.

El tema de la caza está escamoteado y sólo es usado injuriosamente, por los nuevos tiranos. «Monseñor» Ulrico les espeta a los intelectuales: «Sólo a sesos apolillados se les podía ocurrir la idea de ver el mundo, como un mundo en que se van repartiendo las recompensas, una para cada acierto, como en el juego del tiro al blanco» (D'Ors 1926: 184); y el héroe popular es amenazado por boca del «Regente» Bucardo: «Todavía no ha nacido quien pueda burlarse de Bucardo. Ni este oso de Guillermo Tell, ni nadie. También me gusta cazar osos, y me divierto en pasarles una argolla por las narices» (D'Ors 1926: 193). La caza es ridiculizada y degradada a salón de tiro y circo. Como vehículo de la oposición tiranía/libertad queda eclipsada por el motivo despolitizado de la paternidad, de candente actualidad en una naciente sociedad autoritaria verticalista donde, bajo el triple lema de «Patria, Religión, Monarquía», la relación jerárquica padre/hijo se establecía a todos los niveles. En la «tragedia política» orsiana, el tema de la paternidad está personificado en Tell como parte de Gualtero, «padre», de su pueblo e «hijo» rebelde del Emperador, para alcanzar su apoteosis en un Tell metido a monje: «hijo» del abad del monasterio de San Volfango y, definitivamente, *alter Christus*, hijo predilecto de Dios Padre y consagrado a su servicio.

El dramaturgo Eugenio D'Ors se sitúa al margen de los conflictos políticos y sociales. Según él, la libertad es, más que un compromiso

político, un apartamento político. Mientras se entona el «himno de los Leñadores» y el nuevo tirano manda montar una bacanal de banderas, el pueblo lo aclama: «¡Viva el Regente Bucardo, salvador y libertador del país!» (D'Ors 1926: 201). Ante tanta *Umwertung aller Werte*, el prisionero Tell exclama desesperado: «¡Locura, camino de la libertad!... Adiós, Bucardo. Adiós Ulrico. Hacia mis soledades, con mi locura, camino yo... ¡Paso a mi locura! ¡Paso a la libertad de Guillermo Tell!» (D'Ors 1926: 199). En la «confesión» final explicará el antiguo cazador despolitizado: «A mí la vida me ha enseñado. He visto después que la libertad era imposible» (D'Ors 1926: 254). El hermano Guillermo, héroe y mártir orsiano, se salva abrazando «la ley de Cristo y su milicia» (D'Ors 1926: 250).

Tal neutralidad es impensable en el revolucionario Alfonso Sastre quien, con su drama *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, escrito en 1955, como con toda su obra, se lanza con cuerpo y alma al ruedo político español. En un clima políticamente opresor, Sastre fue uno de los muy pocos valientes que siempre escribían como si la censura oficial no existiera. Castigado una y otra vez por la Dirección General de Cinematografía y Teatro, el teatro de Sastre fue juzgado subversivo y ofensivo al dogma católico, y quedó masivamente prohibido y condenado a la clandestinidad (Abellán 1980: 127-135). Por este mismo año de 1955, España experimenta un tímido aperturismo. El Concordato con el Vaticano, el pacto con Washington y el ingreso en la ONU marcan el final del aislamiento internacional de la España de Franco. Pero es también el momento en que las inquietudes de las generaciones de la postguerra empiezan a manifestarse. El joven dramaturgo Alfonso Sastre ya se ha establecido como activista político y teatral tras el estreno y la prohibición, en 1953, de su obra monumental *Escuadra hacia la muerte*. Dos meses después de terminar su *Guillermo Tell*, Sastre participa activamente en los incidentes estudiantiles de febrero de 1956. Es encarcelado y procesado. Acaba de casarse con la psicóloga Genoveva Forest, con quien tendrá su primer hijo en 1956.

En la «Nota para el director de escena y el escenógrafo», Sastre (1967: 590) aconseja que, en el montaje de su *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, «se huya de toda reproducción (...) de la arquitectura y de la indumentaria de la época. Este *Guillermo Tell* puede representarse con trajes y uniformes actuales sobre escenarios abstractos... «Los hombres de la Policía y de la escolta del Gobernador van armados con armas de fuego. El pueblo opone a estas armas sus flechas y sus picas. Este contraste es deliberado». En la versión sastriana, la historia del héroe de la libertad es depurada del tipismo pintoresco que adornaba el drama romántico-patriótico de Schiller. Se vuelve así un mito simbólico, que no tiene ni un tiempo ni un lugar, sino que es migratorio y

susceptible de asimilación a contextos diferentes sin perder su vigor<sup>3</sup>. Al ser «trashumada» a la realidad española de los años cincuenta, la leyenda helvética recibe un nuevo intertexto sincrónico que se agrega a la intertextualidad diacrónica. En los siete cuadros del *Guillermo Tell* de Sastre se trasluce el sustrato de la crónica de Tschudi, filtrada por Schiller, del cual Sastre, lo mismo que antes lo hizo D'Ors, aprovecha las escenas clave (I 3,4; III 3; IV 1). Sin embargo, Sastre creó con su *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* una obra de teatro de sensacional novedad.

Su carácter único reside sobre todo en el desenlace. En este drama, en el episodio del tiro a la manzana, Tell yerra el blanco, matando a su propio hijo. Aunque el héroe popular atraviesa luego a Gessler y es festejado como libertador de su pueblo, ya no puede sino considerarse un fracaso, un antihéroe de ojos siempre tristes.

El tema es la revolución, personificada en Tell (quien, por más señas, va acompañado de ráfagas de viento, tormenta y relámpago). En las palabras del mismo Sastre (1963: 7), la revolución es una realidad trágica, un gran sacrificio y un hecho muchas veces cruento. *Guillermo Tell* explora las posibilidades que tiene el hombre revolucionario, de acabar con la injusticia y de alcanzar la libertad, tomada ésta en su doble vertiente de libertad política y personal. Si originalmente la libertad consistía, más que nada, en la independencia, por parte de los señores autóctonos, de Habsburgo (Frisch 1971: 66), y se centraba en el tirani-

---

<sup>3</sup> Durante la Guerra Civil fascinó tanto al bando republicano como al nacionalista. La República utilizó propagandísticamente la imagen de Tell, «hijo del pueblo y soldado de la libertad», en la serie «Historia de las Revoluciones Sociales» (Biblioteca del Pueblo, 2. Barcelona) (ver Stunzi, Lilly [ed.] 1973: *Tell. Werden und Wandern eines Mythos*. Berna: Hallwag, 310). Del otro lado, la fuerza sugestiva de la leyenda telliana fue aprovechada por la historiografía oficial franquista, que equiparaba falsamente una reunión militar convocada en secreto en Canarias por el general Franco para tramar la conspiración contra el gobierno, con el juramento pro libertad de los confederados suizos: «El mismo General eligió previamente el paraje conocido por “La Esperanza”, lugar solitario y espléndido, preferido por el General para sus paseos de montaña. Aparte lo simbólico del nombre, todo era sugestivo y evocador en aquella reunión (...); la situación de alejamiento de todo núcleo de población, la apacible quietud y la robustez del paisaje; el ambiente de compañerismo en el almuerzo, que a condición de ser frugal aceptó Franco de sus subordinados, y “el recogimiento y fervor con que todos estábamos pendientes de las palabras y de los menores gestos de nuestro General. Para nosotros (...), para cuantos tuvimos la suerte de asistir a aquella reunión —la primera manifestación externa precursora del Glorioso Movimiento— es y será siempre aquel lugar la nueva Covadonga”... No se pronunciaron discursos, ni se cambiaron votos y juramentos. Pero era tan grave la preocupación y tan exaltado el patriotismo de los comensales, que la reunión cobró por sí misma el único significado que podía tener en aquellas circunstancias. Al decir de un testigo, la escena, en la grandiosidad y silencio del bosque, semejava el pasaje culminante del “Guillermo Tell” de Schiller. No fueron necesarias palabras: los reunidos quedaban juramentados para cumplir el deber que les señalaría aquel caudillo hermético» (Arrarás, Joaquín, *Historia de la Cruzada Española*, III, 10: 59. Madrid: Ediciones Españolas, 1940).

cidio, Alfonso Sastre introduce, con la tragedia de la muerte del hijo, el tema existencial de una libertad personal problemática si no imposible, pero siempre trágica. En efecto, la tragedia supone, para Sastre (1963a: 80-81), siempre tal alternativa «de nuestra situación como existentes y de nuestra situación histórica; entre la inmersión en la angustia propia de un ser-para-la-muerte y la actividad colectiva en el sentido del progreso; entre la pureza ética y la eficacia social; entre la angustia privada y la acción pública» y es, en última instancia, «una superación dialéctica del pesimismo (casi siempre fijado en lo existencial) y del optimismo (casi siempre fijado en lo socialhistórico)».

En el año de escribir *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, Sastre maneja un concepto aristotélico de la tragedia, puesto que, según Anderson (1982: 16), empezará a estudiar las teorías dramáticas de Brecht a partir de 1959. *Guillermo Tell* presenta los elementos trágicos clásicos: Tell es el héroe trágico que se sacrifica por un noble ideal, se ve implicado en un conflicto moral y, para resolver este dilema, cae en un error o *hamartia* que lo lleva fatalmente a la perdición. Este final catastrófico provoca en el espectador horror y piedad, con los cuales la tragedia produce la *catarsis* o purificación de las pasiones. Tell comete tal error al matar a su propio hijo y la *hamartia* cobra, en este caso, una significación singular, puesto que la palabra *hamartia* significa en griego el acto específico de «errar el tiro».

La figura de Tell, con ser «casi un mito para el pueblo», es tenido por sus compañeros de la oposición política por un «anarquista» (Sastre 1967: 616, 626). Hombre de acción, odia las «tertulias» de un Comité Revolucionario que habla mucho pero no actúa. Por otra parte, Gessler y sus agentes lo tienen fichado de «delincuente profesional; terrorista; (...); agente perturbador; agitador al servicio de manejos inconfesables» (Sastre 1967: 645). Tell no pertenece a ningún «grupo»: es un cazador, un solitario que, a la hora de realizar su «proeza» no se siente nada heroico: «No tengo raya en el pantalón... Tengo los zapatos sucios. Soy un personaje desagradable. Todo lo contrario del héroe que esta gente quisiera ver» (Sastre 1967: 650). Con «esta gente» se refiere a los espectadores del desesperado acto del cazador, que es ridiculizado por el sadista del gobernador, al ser presentado por él como escena de teatro, con más cinismo que en D'Ors. El espectáculo triste posee la solemnidad de un juicio de Dios (Ernst 1973: 265). Disfrutando con su poder absoluto, Gessler reduce a Walty, hijo de Tell, a gamuza, anónimo blanco de su padre, y transforma así al padre cazador en verdugo y víctima: el cazador cazado.

Al ver cómo Tell dispara sobre el simbólico sombrero, los agentes del tirano exclamaron: «¡Sacrilégio! ¡Sacrilégio!... ¡Perdón, perdón, señor Gobernador, Alteza, Excelencia, Profesor, Santidad, perdón!... ¡Sacrilégio, Señor, Señorísimo, Jefe, Almirante, Caballero, Goberna-

dor! ¡El sombrero, el divino sombrero por los suelos... atravesado!» (Sastre 1967: 643). En la visión específica de los guardias, Gessler es divino y Tell, el diablo: «¡Aparece de pronto rodeado de todos los diablos! ¡Nos sujetan, nos amordazan con sus manos peludas! ¡Tira una flecha roja contra su sombrero! ¡Lo atraviesa! Nosotros hacemos lo que podemos. ¡Pero nada! ¡Es un diablo disparando su maldita ballesta!» (Sastre 1967: 644).

Si el doble asesinato —del hijo y del tirano— trae libertad para el pueblo, es a costa de dos sacrificios humanos. Ante la ofrenda en holocausto de su hijo, el cazador trágico no puede menos que sacrificarse también a sí mismo. Sastre establece una clara analogía —ya aludida en la nota de presentación— con la pasión de Cristo Salvador y Redentor de la humanidad. El contraste con el «martirio» evangélico del Tell orsiano es evidente: el cazador revolucionario de Sastre es «crucificado». «No podré cazar ya nunca... Esta mañana he apuntado a una pieza y allí, a cien pasos de mí, estaba Walty. No he podido disparar. Y he roto la ballesta» (Sastre 1967: 656). Alicortado por el sacrificio familiar, Tell sólo se remonta ya en alas de su fantasía. En sueños, el cazador inútil de ojos siempre tristes transforma la escena horrenda en un bonito número de circo: «Atravieso la manzana limpiamente... Walty la coge, la muestra al público, saluda, dice “hop”, como en el circo, y hace una reverencia» (Sastre 1967: 655). Perseguido por las memorias, Tell se refugia en un mundo fantástico, donde Hedwig, su mujer, lo adormece con el cuento de Barba Azul. Este cuento puede considerarse como otro intertexto de la leyenda telliana. Barba Azul, el prototipo del adversario monstruoso, quiere matar a su esposa, por haber violado ella la prohibición del marido de entrar en un cuarto cerrado. La víctima inocente es salvada por su hermano (quien, esta vez, no es cazador).

Sastre escribió *Diario del hijo de Guillermo Tell* en 1974, en las postimerías de la era de Franco. Las promesas de aperturismo no se habían cumplido y el régimen se endureció más aún tras el atentado espectacular, atribuido a la ETA, al almirante y presidente del Gobierno Carrero Blanco (diciembre de 1973). En este atentado, «Operación Ogro», estuvo posiblemente implicada Genoveva Forest de Sastre. En septiembre de 1974, la mujer de Sastre es encarcelada y torturada. Se sospecha de su complicidad en el atentado a Carrero Blanco, de participación activa en actividades terroristas de la ETA, y de complicidad en el atentado de la calle del Correo, cerca de la Dirección General de Seguridad en la Puerta del Sol. Durante más de medio año, Sastre fue también encarcelado e interrogado, lo cual promovió una acción internacional de protesta y de solidaridad.

Alfonso Sastre terminó *Diario* en abril de 1974, es decir antes de sobrevenir este trágico trastorno de su vida privada. En el texto del *Dia-*

*rio del hijo de Guillermo Tell* retoma Sastre el tema del héroe suizo de la libertad, que se enfrenta con el tirano Gessler, otro «ogro». Sin embargo, se observan notables diferencias con respecto al tratamiento anterior. Si *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* es una pieza de teatro, el *Diario* es un texto más bien corto y que pretende reproducir los episodios legendarios desde la perspectiva del muchacho de doce años quien durante siete semanas y por encargo del maestro del colegio lleva un diario rapsódico donde escribe sobre «las cosas que nos pasan o que se nos ocurren dentro de la cabeza» (Sastre 1977: 9). Además, en contraste con el texto teatral, el joven Guillermo sobrevive a la prueba del tiro, el pueblo consigue la libertad y la vida familiar vuelve a la misma normalidad del primer día del *Diario*: «Mi padre está afilando sus flechas con una piedra muy brillante. Mi madre está asando un pollo» (Sastre 1977: 18), mientras el muchacho recuerda los incidentes de las semanas pasadas.

El *Diario* tiene, pues, por protagonista a la misma víctima principal, salvada de milagro, del ejercicio punitivo. Su inocencia despreocupada se refleja en el tono ligero y juguetón del relato, lo cual, dado el carácter atroz de las escenas descritas, produce un efecto de distanciamiento a lo Brecht. Guillermo, el muchacho, supera la prueba como un héroe. Incluso consueta a su padre quien «no tiene madera de héroe», «como mañana le fallen los nervios me temo que se le vaya el pulso» y le anima diciendo: «Hombre, papá, no demos el espectáculo» (Sastre 1977: 17). Pero a la hora de la verdad, fue como un número de circo: «Cuando me han puesto la manzana en la cabeza se ha quedado callado todo el mundo y han tocado unos tambores como si fuera un circo (...) Me temblaban las piernas cosa lógica... De pronto he notado “chass” o “chak” o algo así y he abierto los ojos. He oído unos aplausos como si estuviéramos en el circo y han gritado: ¡Viva Guillermo Tell!» (Sastre 1977: 17-18). Tanto el padre como el hijo llevan el nombre de Guillermo.

Antes de la prueba, el muchacho se identificaba sin reservas con las otras víctimas de la injusticia: el ciego, matado a golpes por cantar un romance de ciego «subversivo» (más amplio en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, podado en D'Ors y, según lo señalado, incluido ya en las crónicas menos la russiona) (Sastre 1967: 597-603; D'Ors 1926: 24) que decía: «Esta es la historia de uno / que un buen día se negó / a entregar lo que tenía / al señor Gobernador, / éste que se llama Gessler / y que es borracho y traidor...» (Sastre 1977: 11-13); y el abuelo del muchacho, que no quiso saludar al sombrero, fue golpeado por los guardias, y luego se suicidó (Sastre 1977: 14). Por otra parte, suele Guillermo invocar la autoridad de los adultos para emitir juicios de valor: «También dice mi padre que las cárceles están llenas de obreros y de “patriotas”»; el maestro del colegio es un «colaboracionista como dicen los amigos de

mi padre» que, tras la revolución «se ha cambiado la chaqueta como dicen» (Sastre 1977: 14,15,18). Tras superar la prueba de iniciación, ya está el muchacho en edad de discernir por su cuenta el bien y el mal.

Este desarrollo de niño a adulto queda ilustrado muy eficazmente en el símbolo ambivalente de la manzana, imagen central del *Diario*. El título del encargo del maestro, «Descripción de una manzana», le resulta a Guillermo «muy antipático desde que una vez que me dio mi madre una manzana muy colorada y la mordí sin pensar más tenía un gusano y lo espachurré con mi mordedura. Que por cierto mi madre dijo algo de que así había muchas gentes que aparentan ser sanos y luego están podridos por dentro y mi padre dijo que era verdad eso desgraciadamente. / Claro que lo escupí todo pero luego vi que quedaba otro más gordo dentro (...) y me pareció que se retorció no sé si de dolor o de que estaba furioso (...). El caso es que desde entonces me dan mucho miedo las manzanas» (Sastre 1977: 10). Este pasaje es una clara premonición —e intertexto— de las escenas del tiro a la manzana y del tiranicidio.

Guillermo prosigue su redacción con la «Descripción de una manzana»: «Es una fruta redonda y de mucho alimento aunque no sé por qué en la Biblia (...) hablan de un árbol prohibido, aunque no dan el detalle se conoce que el arbolito era un manzano. Fruta prohibida yo no sé lo que querrá decir» (Sastre 1977: 10). Este simbolismo negativo de la manzana de Eva (Génesis 3,3) se origina en que en latín la palabra *malum* significa tanto «lo malo» como «manzana». Por otra parte, según una interpretación del Cantar de los Cantares (2,3), la manzana simboliza también a Cristo, el nuevo Adán, en su papel de Redentor y Salvador. Al protagonizar la manzana la legendaria escena central, simboliza lo malo que, siendo atravesado, pierde el tabú y se torna bueno. Efectivamente, al final de su *Diario* observa el muchacho secamente que ««e>n cuanto que ponga la palabra FIN me voy a comer una manzana. / Ya no les tengo miedo a las manzanas» (Sastre 1977: 18). El joven Tell ha dejado definitivamente de ser víctima.

El ciclo se cierra con *El hijo único de Guillermo Tell* (1980), teatro para niños en diecinueve actos muy breves en «verso» rimado. No era ésta la primera vez que Sastre escribía teatro infantil, pues antes ya escribió *El circulito de tiza* e *Historia de una muñeca abandonada*. En la nota de introducción a *El hijo único* explica Sastre que se trata nada menos que de «una tragedia», «un ejercicio para la vida real», mediante los cuales quiere animar a los niños a emanciparse del «patermaternalismo» (Sastre 1983: T3). Otra vez escoge Sastre el punto de vista del hijo de Guillermo Tell, llamado ahora Guillermito, a través de cuya experiencia se produce en el espectador una toma de conciencia de cuanto en la vida del niño hay de tiranía.

*El hijo único* se concluyó en noviembre de 1980, es decir cinco años

después de la muerte del Generalísimo Franco y dos después de la aprobación de la nueva Constitución democrática. Ésta marcó la ruptura con un régimen autoritario y el inicio de una nueva era donde se garantizaban el orden social justo y la libertad por los cuales Sastre luchó incansablemente. Este luchador de toda la vida dirige en 1980 sus flechas hacia el autoritarismo que rige a nivel de familia, sobre todo en las familias de los llamados «revolucionarios» que, de puertas adentro, no son sino vulgares tiranos domésticos. Denuncia además un sistema escolar donde se sigue este mismo patrón autoritario y donde se oprime a los alumnos en lugar de enseñarles en libertad y respeto. Muestra Sastre que, aunque la revolución política puede cambiar las estructuras políticas globales, hace falta un cambio radical en la manera de pensar de cada uno para mejorar la calidad de la vida humana.

El padre de Guillermito Tell, superhombre, legendario cazador, patriota y luchador por la revolución, es en realidad tan despótico con su mujer e hijo como el gobernador, el enemigo del pueblo, lo es con los suizos. En esta pieza de teatro para niños es Guillermito, el «hijo único» (en el doble sentido de la expresión), quien asume el papel verdaderamente revolucionario. Este niño hiperbólicamente subyugado y amordazado de pronto se independiza y de doble víctima se transforma como por milagro en héroe.

Guillermito es amedrentado con continuas prohibiciones y ejercicios de castigo: «En clase no se habla», «Comiendo no se habla», «A callar y a comer», «Después de comer, ni un sobre leer», «A los padres no se les contesta», «Los hombres no lloran» y, para fin de fiesta, «Los niños no se meten en las cosas de los mayores» (Sastre 1983: T4-T7). Eduvigis, la madre de Guillermito, cumple sufrida con su deber de esposa abnegada. Las lecturas fantásticas de Guillermito ilustran intertextualmente la situación: «El dragón verde saliendo de su gruta y con su fuerza bruta arrojando por siete ojos fuego quemó al príncipe y luego despidiendo mil rayos infernales produjo graves males... Y dijo un aldeano: Marchemos a la gruta y terminemos de una vez con esa fuerza bruta» (Sastre 1983: T5).

El tema de la caza está otra vez omnipresente. Se relatan épica-mente las hazañas venatorias de Guillermo Tell padre: «¡A cazar sí que nadie le podría alcanzar! Allí donde él apunta su preciosa ballesta su flecha llega como un rayo... Se cuenta y yo lo creo que un buen día a mil metros acertó a una gamuza muy veloz» (Sastre 1983: T5). En la verbena del pueblo, Guillermito remeda la proeza paterna cuando en la barraca de tiro al blanco se pone a «tirar lo menos cuatro flechas sobre aquella gamuza luminosa» (Sastre 1983: T6). La hilaridad se enmudece al hacerse este episodio trágica realidad. Como en las anteriores versiones sastrianas de la leyenda, la gamuza, «animalejo móvil y gracioso» (Sastre 1983: T6), víctima del cazador, apunta hacia el mismo

Guillermito, víctima de su padre, el «cazador cazado» (Sastre 1983: T7). La escena del tiro a la manzana está metamorfoseada no en circo ni en teatro, sino en corrida de toros presidida por el gobernador. Tanto éste como los espectadores ignoran que Guillermito se hará dueño del espectáculo —eso es, se meterá en las cosas de los mayores— y que la víctima definitiva de la macabra fiesta no será el hijo de Tell, ni su padre, sino el mismo señor «presidente». La heroica actuación de Guillermito termina la caza de víctimas humanas, tanto en el ruedo político como en el círculo familiar. Esta tercera versión del mito termina con un Tell democratizado que lleva un delantal y cuya heroicidad se limita a la preparación de «sopa alpina» para alimentar a su familia feliz.

Resumiendo se puede decir que la imagen de la caza ilustra con una gran fuerza plástica cómo los papeles de verdugo y víctima pueden ser invertidos e incluso combinados en una sola persona. *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* fue más que nada una tragedia alegórica que, tomando por pretexto a la leyenda suiza, denunciaba la realidad de la España de 1955. Como protagonista y luchador por la libertad, Guillermo Tell —el cazador cazado— va cediendo el paso a su hijo, quien es una víctima doble: es cazado tanto por su padre como por el sistema político, y su misión supone, pues, una doble liberación política y personal. Quizás la relativa despolitización y la progresiva humanización que se pueden apreciar en los tres textos sastrianos, se deban no sólo a los avatares de la historia de España, sino que la creación artística refleje al mismo tiempo la peripecia vital del dramaturgo, cuyo concepto de la libertad y de la lucha por conseguirla ha ido ensanchándose.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, Manuel L.: *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península, 1980.
- ANDERSON, Farris: «Introducción biográfica y crítica». En Alfonso Sastre: *Escuadra hacia la muerte. La mordaza*. Farris Anderson (ed.): 7-52. Madrid: Castalia, 1982.
- ANÓNIMO: «Das Weisse Buch von Sarnen». *Quellenwerk zur Entstehung der Schweizerischen Eidgenossenschaft*, Abt. III Chroniken, I. Hans Georg Wirz (eds.). Aarau: Sauerländer, 1947.
- BERCHTOLD, Alfred: «Wilhelm Tell im 19. und 20. Jahrhundert». En Lilly Stunzi (ed.): *Tell. Werden und Wandern eines Mythos*: 167-253. Berna: Hallwag, 1973.
- CULLER, Jonathan: «Presupposition and Intertextuality». *Modern Language Notes*, 91: 1380-1396. Baltimore, Maryland, 1976.
- ERNST, J. W.: «Des Tellen Bild und des Bildes Chronologie». *Gegenwart*, XXXV, 7/8 (Tell - Realsymbol der Schweiz): 247-275. Berna, 1973.
- FRISCH, Max: *Wilhelm Tell für die Schule*. Francfort a.M.: Suhrkamp, 1971.

- HOPPE, Manfred: «Schillers Schauspiel "Wilhelm Tell"». En Lilly Stunzi (ed.): *Tell. Werden und Wandern eines Mythos*: 125-144, Berna: Hallwag, 1973.
- KRISTEVA, Julia: *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- D'ORS, Eugenio: *Guillermo Tell. Tragedia política en tres jornadas*. Valencia: Sempere, 1926.
- RUSS, Melchior: *Eidgenössische Chronik*. Joseph Heller (ed.). Berna: Jenni, 1834.
- SASTRE, Alfonso: *Cuatro dramas de la Revolución*. Madrid: Bullón, 1963.
- SASTRE, Alfonso: *Anatomía del realismo*. Barcelona: Seix Barral, 1963.
- SASTRE, Alfonso: *Obras completas*, I: Teatro. Madrid: Aguilar, 1967.
- SASTRE, Alfonso: «Diario del hijo de Guillermo Tell». En Osvaldo Obregón (ed.): *Etudes Ibériques*, XII (Théâtre en Espagne, II: Alfonso Sastre): 7-18, Rennes, 1977.
- SASTRE, Alfonso: «El hijo único de Guillermo Tell». *Estreno*, IX, 1: T3-T8. Cincinnati, Ohio, 1983.
- SCHILLER, Friedrich: «Wilhelm Tell». En Herbert G. Göpfert (ed.): *Werke in drei Bänden*, III: 553-650, Munich: Carl Hanser, 1966.
- TSCHUDI, Aegidius: «Chronicon Helveticum». *Quellen zur Schweizer Geschichte*, 1. Abt. Chroniken, Band VII/3. Bernhard Stettler (ed.). Berna: Selbstverlag der Allgemeinen Geschichtsforschenden Gesellschaft der Schweiz, 1980.