

## “La vida es un tapiz tejido con hilos de locura”: ideología y compromiso en *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*, de Alfonso Sastre

Claudio Moyano Arellano<sup>1</sup>

Recibido: Recibido: 8 de febrero de 2023 / Aceptado: 28 de febrero de 2023

**Resumen.** En este artículo, se acomete el análisis de *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*, obra con la que Alfonso Sastre ganó el Premio Ciudad de Segovia en el año 1989. En primer lugar, se estudia la evolución en la visión de Sastre sobre su práctica teatral, con un examen somero de la polémica sobre el posibilismo, y se analiza si este último teatro puede considerarse, como las anteriores etapas, político. En segundo lugar, el estudio de la obra se centra, además de en el análisis de los componentes siniestros y metaficcionales de esta, en la construcción del último Kant como personaje teatral, y cómo el abandono que sufre el filósofo alemán le sirve a Sastre para denunciar la postergación que sufren muchos ancianos en la actualidad. Para este análisis, se parte de una metodología semiológica que se amplía con el estudio de la obra en la que Thomas de Quincey narra los últimos días de Kant y con las reflexiones que Simone de Beauvoir elabora a raíz de la muerte de su madre sobre los ancianos.

**Palabras clave:** Alfonso Sastre; Teatro español contemporáneo; *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*; edadismo.

## [en] “Life is a tapestry woven with threads of madness”: ideology and commitment in *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*, by Alfonso Sastre

**Abstract.** This article analyses *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*, a play with which Alfonso Sastre won the Premio Ciudad de Segovia in 1989. Firstly, the evolution of Sastre’s vision of his theatrical practice is studied, with a brief examination of the polemic on possibilism, and an analysis is made of whether this latest theatre can be considered, like the previous stages, political. Secondly, the study of the play focuses not only on the analysis of its sinister and metafictional components, but also on the construction of the last Kant as a theatrical character, and how the abandonment suffered by the German philosopher serves Sastre to denounce the neglect suffered by many elderly people today. This analysis is based on a semiological methodology that is expanded with the study of the play in which Thomas de Quincey describes Kant’s last days and with the reflections that Simone de Beauvoir develops about the elderly following the death of her mother.

**Keywords:** Alfonso Sastre; Spanish Contemporary Theatre; *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*; Ageism.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Alfonso Sastre: desde la polémica posibilista hasta sus últimas obras. 3. El compromiso que establece la muerte: análisis de *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*. 4. Consideraciones finales. Bibliografía

**Cómo citar:** Moyano Arellano, C. (2023) “La vida es un tapiz tejido con hilos de locura”: ideología y compromiso en *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*, de Alfonso Sastre”, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 5, 11-19.

### 1. Introducción

En su *Historia del teatro español del siglo xx*, Francisco Ruiz Ramón comienza su epígrafe sobre Alfonso Sastre resaltando las dos imágenes que se tienen sobre el dramaturgo: la del luchador inteligente y crítico, que se ha mantenido en la brecha y que ha mostrado su amor por

el teatro, siempre con la intención de renovarlo, y la del dramaturgo al que oficialmente se le ha impedido “una comunicación normal con el público”, lo que, en último término, ha conseguido que Sastre haya tenido que hacer:

De su teatro un acto solitario, no sólo a causa de una defeción inducida del público, sino también de la

<sup>1</sup> Universidad de Valladolid. [claudiomoyano26@gmail.com](mailto:claudiomoyano26@gmail.com)

crítica, que no ha sido o no ha querido —con honrosas excepciones— ser puramente crítica, prefiriendo ser alegato, defensa, agresión o protesta [2011: 384-385].

Es indudable que Alfonso Sastre es uno de los grandes nombres españoles relacionados con el teatro de la segunda mitad del siglo xx, con una vasta producción tanto ficcional como ensayística, desde que en 1946 estrenara *Ha sonado la muerte*, obra que escribió junto a Medardo Fraile [2006: n.p.]. No es menos verdad, sin embargo, que nunca ha mantenido, como afirmaba Ruiz Ramón, una comunicación convencional con su público, y, de alguna manera, siempre ha orbitado alrededor del panorama literario. No en vano, Francisco Caudet titula a su famoso libro con el dramaturgo *Crónica de una marginación* (1984). Él mismo confesaba, tras contar cómo treinta dramas suyos ni siquiera se habían estrenado, que no escribía pensando ni en un futurible estreno ni, tampoco, en “lo que Mateo Alemán llamaba el ‘enemigo vulgo’” [Sastre, 2011: 165-167].

Manchado constata cómo su figura se ha debatido “entre el reconocimiento de los valores combativos de su obra dramática, y el distanciamiento cauto por parte de los historiadores del teatro español, quienes contemplan en esa combatividad el menoscabo de sus resultados literarios” [1984: 111]. En este sentido, acierta Gabriela Balestrino cuando comenta cómo la dictadura franquista prohíbe gran parte de su primera obra, planteada como un acto de resistencia y cómo, después, esta renuencia se dirige “contra los mecanismos internos del sistema teatral que a partir de la instauración democrática lo maginan de los escenarios” [2008: 2]. A partir de 1986, y como él mismo reconoce, queda abolido su sueño de un teatro estable desde “el que contribuir —por medios artísticos, desde luego— al combate anticapitalista” [Sastre, 2006: n.p.].

Este trabajo se propone, por un lado, analizar someramente la evolución de Alfonso Sastre desde los debates clásicos en torno al posibilismo en el teatro hasta sus posteriores propuestas, ya avanzada la democracia, de las que forma parte *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*, obra en el que se produce un maravilloso engarce entre la filosofía y el teatro. El análisis de esta pieza comprenderá la parte central del trabajo, siguiendo una metodología que, si bien parte de la semiología, como investigación que se propone objetiva [Bobes Naves, 1997: 38], entiende la necesidad de ir más allá del texto pues Kant no interesa tanto por ser un personaje de la obra sastreana, sino por ser el eminente filósofo alemán de la *Crítica de la razón pura*<sup>2</sup> y, por ello, para entender realmente la construcción que Alfonso Sastre realiza del último Kant, habrá que tener presente una obra en la que el propio autor reconoce basarse, *Los últimos días de Emmanuel Kant*, de Thomas de Quincey, quien recoge precisamente las últimas semanas del filósofo del siglo xviii.

Además, y cómo también resulta interesante estudiar el discurso que Sastre realiza en torno a la vejez, habrá que recurrir a algunas obras de Simone de Beauvoir que él señala conocer y, en concreto, *Una muerte muy dulce*, en la que la pensadora francesa reflexiona, en este caso, sobre los últimos días de su madre. Resulta pertinente acometer dicha comparación porque es obvio que el hecho de que Sastre centre su atención en el Kant más anciano y decadente no es algo fortuito, sino que responde al elemento central de la tesis que el dramaturgo quiere presentar en escena: todo el mundo envejece —incluso los genios— y la sociedad tiene que reflexionar sobre el espacio que proporciona a la vejez. Por ello, estudiar la ideología presente en la obra se revela de vital importancia para entender el significado completo de la propuesta sastreana.

## 2. Alfonso Sastre: desde la polémica posibilista hasta sus últimas obras

Resulta imposible entender la propuesta teórica y creativa de Alfonso Sastre si no se hace referencia a la polémica que se estableció en la revista *Primer Acto* en 1960 y que involucró a Alfonso Paso, a Antonio Buero Vallejo y al propio Alfonso Sastre, y que recogió Luciano García Lorenzo en un estudio ya clásico de 1981. Se trata, como es sabido, de la discusión en torno a la defensa, por parte de Alfonso Paso y Buero Vallejo, de un “teatro posible”, esto es, un teatro que efectivamente pudiera superar la coacción de la censura y ser estrenado delante de un público mayoritario, aunque esto implicara realizar algunas concesiones. Así se manifestaba Paso cuando defendía que el autor joven debía pactar “con una serie de normas vigentes en el teatro español al uso, si se quiere algún día poseer la necesaria eficacia para derribarlas” y que, lejos de poder considerarse esto como un tipo de traición, “más traicionaba a la juventud el extremista teatral, por perderse en la nada sus posturas” [1981: 108]. Asimismo, también sostenía la necesidad de que el dramaturgo compusiera obras de teatro de calidad, que satisficieran a su público, sin olvidar incluir algo que estuviera en relación con los propios problemas de la comunidad, factor este que le posibilitaría no traicionar ni a la juventud contemporánea, ni a sí mismo ni tampoco a su futuro [1981: 109].

En la primera intervención que realiza Alfonso Sastre en este debate, señalará que no existe tanto un teatro imposible como uno “momentáneamente imposibilitado”, y esto no debe ser aceptado nunca, sino que hay que trabajar por hacer posible ese teatro [1981a: 113-114]; asimismo, y en referencia directa a Alfonso Paso, Sastre afirma que sí se puede estrenar y actuar de forma profesional sin suscribir el pacto al que Paso alude, aunque es evidente que no de forma continua y nunca desde una posición cómoda, sin olvidar, además, que aunque sea poco productivo económicamente, puede trabajarse también desde fuera del sistema (como los teatros universitarios). En definitiva, Sastre no parece confiar en que, una vez suscrito dicho pacto, pueda ser viable traicionarlo desde

<sup>2</sup> Aunque esto no implique dejar de reconocer la obra teatral como un discurso ficcional y, por ello, se asume que “toda realidad, en cuanto aparece sobre un escenario, se teatraliza, es decir, sufre un alejamiento de la realidad para constituirse en parte de la ficción” [Trancón, 2006: 373].

dentro y que únicamente su rechazo conduce “a la lucha. A la preparación de un mundo mejor; al progreso de la sociedad y del teatro” [1981a: 114].

Interviene en este debate Antonio Buero Vallejo, quien rebate las pretensiones sastreanas de que pueda existir un escritor completamente libre, pues todos los autores están condicionados, lo quieran o no, por la sociedad en la que viven. Defiende Buero un teatro posible, que entiende como “un teatro difícil y resuelto a expresarse con la mayor holgura, pero que no sólo debe escribirse, sino estrenarse. Un teatro, pues, ‘en situación’; lo más arriesgado posible, pero no temerario” [1981: 120-121]. Rechaza, de esta manera, un teatro más imposible aún, que busque decididamente los temas o las expresiones más temerarias y las declaraciones más provocadoras [1981: 121]. Además, resalta cómo la crítica ha visto también en algunas obras de Alfonso Sastre, como *La mordaza* o *Escuadra hacia la muerte*, rasgos acomodaticios, a pesar de las intenciones originarias del autor [1981: 122-123]. Sastre contestará en un breve artículo posterior que él no defiende, en ningún caso, una libertad absoluta sino, más bien, una “libertad irónica”, que se materializa en ser consciente de que, si bien no hay libertad, hay que hacer “de algún modo como si la hubiera, con lo que podemos llegar a saber en qué medida no la hay y, de esa forma, luchar por conquistarla” [Sastre, 1981b: 129].

Por tanto, puede afirmarse que, después de un primer momento cercano al surrealismo —“Una posición simbolista, expresionista, surrealista [...] es la estética de base en mis primeras obritas experimentales [Sastre, 2006: n.p.]—, en la década de 1950 Sastre regresa al realismo y mantiene un entendimiento del teatro como un medio apropiado para influir en la sociedad española y poder modificar algunas estructuras, primando decididamente la urgencia que siente ante la renovación social de España —y prueba de ello es el *Manifiesto* del “Teatro de Agitación Social”, que firma junto a José M. de Quinto, y donde Sastre afirmaba la superioridad de lo social sobre lo artístico—; no obstante, a partir de 1960 el realismo social de Sastre “se enriquece con nuevas aportaciones teóricas que profundizan y modifican su primitiva visión combativa en una fórmula realista más compleja” y deja atrás el molde aristotélico de la tragedia para proponer su “tragedia compleja” [Manchado, 1984: 112-115], que presenta un objetivo de vital importancia: “La representación de situaciones particulares en las que se reconozcan otras generales, y en las que el *distanciamiento* brechtiano procure el grado adecuado de objetividad” [1984: 113]. Aunque tampoco hay que exagerar el componente brechtiano en la “literatura implicada” de Alfonso Sastre—membrete con el que se refiere a la literatura “que se mete en la vida real y trata de participar en ella” [Sastre, 2011: 169]— y, de hecho, él renegaba del adjetivo “brechtiano”, realizando críticas importantes a los conocidos “efectos de distanciamiento” [2011: 169-170].

En relación con estas tragedias complejas, tiene interés leer su propia teorización y, así, afirma que, con ellas, a partir de los años sesenta, trata de:

Salvar el proyecto de una tragedia española mediante la incorporación de elementos aproximadores a la vida nuestra de cada día. Héroes humanos y precarios, malhablantes e irrisorios, vienen a llamar la atención de los espectadores sobre la tragedia humana, tratando de extraerla de los abismos nihilistas del esperpento. [...] La nota particular de mis tragedias complejas reside en la irrisoriedad del héroe —individual o colectivo— que asume la tarea de la (o su) liberación [Sastre, 2006: n.p.].

Con estas “tragedias complejas” Sastre propone “la construcción de una tragedia postbrechtiana —que no podía ser, claro, una restauración de la tragedia aristotélica—”, siendo uno de los efectos que perseguía lo que denominó el “efecto ‘boomerang’”, que equivaldría a fomentar que el lector/espectador experimente, simultáneamente, la distanciaci3n y la participaci3n, el extrañamiento y el reconocimiento [Pérez-Stansfield, 1986: 327]. Las piezas que escribe en la década de los 80, y en cuya configuraci3n está muy presente “una mirada distanciada en la que el humor es elemento capital” son claros ejemplos de esa dramaturgia de boomerang “construida con ‘la dialéctica de la participaci3n y la extrañeza’” [Paco, 2008: n.p.].

Sastre va a recrear en diversas obras, como las que dedica a la *Celestina* (*Tragedia fantástica de la gitana Celestina*), Guillermo Tell (*El hijo único de Guillermo Tell*) y don Quijote (*El viaje infinito de Sancho Panza*), mitos históricos y literarios con los que busca ofrecer una perspectiva distinta de ellos y, así:

En este contexto hay que situar los dramas que Sastre comienza a escribir mediada la década de los ochenta, protagonizados por héroes en acentuado proceso de decadencia personal; se aumenta en ellos la libertad en la construcción dramática, la conciencia de teatralidad y la abundancia de elementos mágicos y fantásticos, mientras que en algunos decrecen los aspectos ideológicos y el compromiso directo. En *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann* (1984-1985) se llevan a escena los dieciséis días finales de la vida del filósofo desde la perspectiva fantasmagórica que les presta la presencia de Hoffmann [Paco, 2008: n.p.].

Sobre algunas de sus últimas obras, y en concreto sobre la obra dedicada a Kant que aquí interesa, encuentra el propio Sastre que son “dramas difícilmente definibles” aunque si se siguiera el criterio aristotélico que determina que la tragedia tiene como notas constitutivas el producir horror y piedad sí podrían “ser estimadas en el plano de lo trágico” [Sastre, 2006: n.p.]. Joan Estruch afirma que la pieza dedicada a Kant no puede considerarse una “tragedia compleja” debido a que “su argumento no es trágico, pero sí tiene ciertas afinidades con este subgénero teatral creado por Sastre: estructura suelta, mezcla de lo terrorífico y lo irrisorio, fragmentos narrativos, etc.” [1990: 62]. No obstante, la reflexión está abierta pues es evidente que no se trata de una tragedia al estilo de las grandes obras clásicas, mas esa tampoco ha sido nunca la intenci3n de Sastre, sino la de construir una trama trágica alrededor de un héroe en decadencia y, en ese sentido, la vejez y la muerte —

personificadas en la figura del gran filósofo alemán, pero con el claro mensaje de que la decadencia vital llega a todo ser humano— sí podrían entenderse como trágicas, pues ambas son, evidentemente, dos de las grandes tragedias humanas.

Además, es lícito preguntarse, como hace Ruiz Ramón, si en este último Sastre pervive la concepción del teatro como “instrumento de agitación y transformación de la sociedad” [2011: 386]. Estruch es categórico al afirmar que en esta obra protagonizada por Kant no existen temáticas ni políticas ni ideológicas [1990: 61]. Si bien es cierto que en muchas de estas piezas ha disminuido el compromiso directo que el dramaturgo había practicado —y teorizado— antes, no es menos verdad que en todas ellas se mantiene un compromiso con la sociedad y con sus problemas. De esta forma hay que entender la construcción que realiza del anciano Kant en la obra que se estudia a continuación: un llamamiento a reflexionar sobre el espacio que las sociedades actuales posibilitan a los ancianos y, si se asume esta tesis, parece claro que sí puede plantearse una temática vinculada a la política, en el sentido de que se trata de una obra que llama a reflexionar sobre el espacio público.

### 3. El compromiso que establece la muerte: análisis de *Los últimos días de Emmanuel Kant* contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann

Con *Los últimos días de Emmanuel Kant*, Alfonso Sastre obtuvo el Premio Ciudad de Segovia del año 1989, aunque parece que tenía el texto ya pensado, y algo escrito, al menos, desde diciembre de 1984, año con el que cierra la nota previa que coloca al inicio de la obra [Sastre, 1989: 24]. Y, de hecho, él mismo sitúa esta obra dentro del “tranco” biográfico que comprende el intervalo de años entre 1976 y 1986 [Sastre, 2006: n.p.]. El título de esta obra refleja a la perfección su contenido, pues Sastre pone en escena la historia de los últimos días del filósofo Kant como obra ideada por Hoffmann. Se habla, por tanto, de Alfonso Sastre y de Kant, y como decía Thomas de Quincey, hay que dar por hecho “que toda persona instruida mostrará cierto interés en conocer la historia personal de Immanuel Kant», pues «suponer que un lector sea del todo indiferente a Kant es suponer que sea del todo *inintelectual*” [2021: 11].

Quincey es el autor de la obra que el propio Sastre reconoce como base documental: *Los últimos días de Emmanuel Kant*. El dramaturgo explica que esta obra se trata de una lectura de un trabajo de “un tal A. C. Wasianski, que fue discípulo y familiar de Kant, y que nosotros hemos convertido en un personaje de este drama” [1989: 23-24]. Sastre también señala su gran libertad sobre los materiales, aunque indica que “los datos de la senilidad de Kant son, en su conjunto, documentales” [1989: 24]. De hecho, en el libro *Los últimos días de Immanuel Kant*, de Thomas de Quincey —que ha reeditado Firmamento en septiembre de 2021— el propio De Quincey señala sus fuentes: apunta a Wasianski, y también habla de Jachmann, Rink y Borowski, entre otros. Inmediatamente después, afirma que será Wasianski el

que hable “al menos en su mayor parte” y no tanto él mismo, es decir, el propio De Quincey [2021: 15]<sup>3</sup>.

En relación con esto, y hay que detenerse brevemente en dicha obra de Thomas de Quincey porque es el texto base de la obra de Sastre, es sugerente lo que apunta Marcel Schwob en el “Prefacio” que realiza a la obra de Quincey y en el que señala dos elementos importantes. El primero es que, aunque todo el texto aparece físicamente agrupado en un relato que se atribuye a Wasianski, “en realidad su autoría es, línea a línea, obra de De Quincey, quien, con un artificio admirable consagrado por Defoe en su inmortal *Diario del año de la peste*, se revela él también como un ‘falsificador de la naturaleza’, rubricando su invención con el sello engañoso de lo real” [2021: 8].

El segundo elemento interesante de este “Prefacio” es que en él se afirma que De Quincey consideraba que la inteligencia del hombre “nunca se elevó hasta el punto que alcanzó en Immanuel Kant” pero, a pesar de esto, “ni aun en tales cotas la inteligencia se revela divina. No sólo es mortal, sino que, cosa horrible, puede declinar, envejecer y deslucirse” [2021: 7-8]. Es indudable que aquí radica la clave de la obra que propone Alfonso Sastre: una cita con la enfermedad, la decadencia y la muerte, que afectará a todos los seres humanos, y contra la que el mismísimo Kant no pudo tampoco rebelarse<sup>4</sup>.

El dramaturgo madrileño abre su obra con un prólogo en el que presenta a un Hoffmann —“aunque los espectadores no tengan ninguna razón para imaginar esta identidad” [1989: 25]— que está preparando un ponche mientras suena de forma suave la famosa aria “La barca-rola”, de la ópera *Los cuentos de Hoffmann*, cuya música fue compuesta por Jacques Offenbach. Entonces, en un interesante juego metaficcional, el espectador/lector asiste al comienzo de escritura, por parte de Hoffmann, de una obra que se sitúa en la casa de Kant en Königsberg en las últimas jornadas de enero de 1804, dieciséis días antes de la muerte de Kant, y que está compuesta por diez cuadros.

Si se recuerda la distinción formalista entre fábula y trama, esto es, entre el curso de los acontecimientos ordenado cronológicamente y la historia tal y como efectivamente se narra, con sus alteraciones temporales y sus descripciones y digresiones, que ha trabajado y actualizado en nuestros días Umberto Eco [1993: 145-146], puede decirse que la fábula de esta obra sastreana

<sup>3</sup> Esta afirmación es interesante porque el texto de De Quincey es muy provocador en relación con la autoría. De hecho, en una nota, el propio Quincey aclara que, aunque él escriba textualmente “Quien habla es Wasianski”, esto no debe interpretarse “demasiado literalmente”, y debe entenderse que lo dice porque sería tedioso identificar cada uno de los recuerdos que se vierten en el texto con su origen y autoría provenientes de los “diez o catorce textos que se han escrito sobre Kant” [2021: 88].

<sup>4</sup> Es relevante el juicio que realiza Joan Estruch al relacionar la obra de De Quincey y la de Alfonso Sastre: “El dramaturgo reconstruye el crepúsculo vital del filósofo con libertad e imaginación, acentúa ciertos aspectos grotescos —por ejemplo, insiste en temas escatológicos que no se mencionan en la obra de Quincey— y, en cambio, reduce otros, como aquellos que indican que el deterioro de su mente no fue un proceso final e irreversible, sino que estuvo jalonado de numerosos destellos de lucidez. La versión que nos ofrece de la senilidad de Kant es más dura, más cruda” [1990: 62].

es sencilla. El profesor Wasianski, discípulo fervoroso de Kant y, ahora, asistente de él, está buscando a una nueva persona que pueda atender al eminente filósofo en sus últimos momentos. La persona encargada de ello hasta el momento, Lampe, un antiguo excombatiente del ejército prusiano que sirve en la casa de Kant desde hace muchos años, ya no es la persona idónea para cuidar de él, por su edad y su alcoholemia. Véase cómo se describe a Lampe en acotación la primera vez que entra en escena:

Es un tipo francamente desagradable: produce una particular repulsión en la esfera de lo siniestro, de lo extraño y a la vez familiar. No es un tipo fantástico y nada hay en él de sobrenatural; y sin embargo lo que ahora cruza la habitación es una especie de espectro. Sobre la pechera de su raído uniforme de criado exhibe un buen montón de cruces y medallas militares y, desde luego, está borracho. Pese a ello yo preferiría que el actor esté sobrio, tanto en esta pasada como cuando tengamos de nuevo la desdicha de encontrarnos con él: nada, por ejemplo, de grotesto [*sic.*] o esperpéntico en su actuación [1989: 32].

Esta acotación resulta interesante para resaltar dos elementos interesantes. El primero de ellos es que toda la obra está imbuida de un cierto aire *hoffmanniano*, pero sin llegar a una siniestralidad total. El segundo factor presente a lo largo de toda la pieza de Sastre es el humor, la parodia, la ironía, en fin, la desmitificación tanto del héroe —Kant— como de todos los personajes.

El profesor Wasianski terminará contratando a Teresa Kauffman y despedirá al criado Lampe. Sobre este, hay documentación que confirma que existió realmente. De Quincey informa de que, después de servir en el ejército prusiano, trabajó con Kant durante cuarenta años. Al final de su tiempo con Kant, presumía de ser indispensable, y el propio Kant lo amenazó con despedirlo, también porque su habitual embriaguez no ayudaba en la realización de las tareas que tenía encomendadas. Quincey comenta cómo en enero de 1802 Kant le había informado de que Lampe lo había tratado “de una manera que le avergonzaba siquiera reproducir” y, a raíz de eso, Lampe fue despedido “con una buena pensión vitalicia” y, tras ello, “un nuevo criado llamado Kaufmann ocupó de inmediato su lugar” [2021: 42-43].

Por tanto, se ve cómo Sastre juega con los elementos que toma de los testimonios de la vida de Kant: recrea a Lampe, pero hace que sea Wasianski y no Kant quien lo despida, el nuevo criado Kauffman pasa a ser Teresa Kauffman<sup>5</sup> en la obra, etc. Esta dinámica la explica el propio autor en uno de los paratextos que añade a la obra, titulado “Ésta no es una obra biográfica pero también” [1989: 113-114]. En este breve texto, Sastre señala cómo “casi todos los datos de la senilidad y la muerte de Kant son documentales. También una gran parte del material anecdótico. Lo más imaginado llega del tratamiento ‘hoffmanniano’ que recibe la historia”.

Y, aunque reconoce que se producen algunos desajustes y anacronismos, también asevera que estos no tienen importancia para la propia constitución del drama pues “un drama no es una biografía” [1989: 113].

En este primer cuadro de la obra (“27 de enero 1804. Dieciséis días antes de la muerte”), uno de los más extensos, ya están planteadas todas las cuestiones que hacen, en verdad, interesante esta propuesta sastreana. En primer lugar, el personaje de Emmanuel Kant. Si se acepta, con Bobes Naves, que “todo el drama gira en torno a los personajes y sus relaciones: todo lo dicen ellos, lo hacen y lo sufren ellos”, con claridad Kant es la figura principal de esta obra de teatro, y no por sus intervenciones, que son escasas, sino porque todo el conflicto dramático orbita alrededor de Kant. La obra se abre con una larga acotación [1989: 27-28] en la que se describe a un cadavérico Kant, con casi ochenta años, sentado frente a una mesa abriendo y cerrando su plumier y abrochándose y desabrochándose los botones de su chaqueta. Sin embargo, Kant aún no habla, no hablará en todo el primer cuadro, y la luz que lo enfoca se extinguirá para iluminarse inmediatamente después el escenario en el que se encuentran el doctor Wasianski y Teresa Kauffman, con lo que se iniciará la entrevista de trabajo.

La conversación que cierra este primer cuadro se centra en la delicada salud de un Kant débil, anciano, cuyo comportamiento es a veces el de un niño, agotado, que no siempre reconoce a aquellos que están a su alrededor. Ciego del ojo izquierdo toda su vida, ahora ha perdido mucha visión del ojo derecho. Sus oídos tampoco funcionan bien: el izquierdo está perdido. Sus sueños a veces también son desagradables [1989: 39]. Esta constatación de la salud endeble de Kant por parte de Wasianski es interrumpida por Teresa de forma abrupta: “Ya basta. Esto va a parecer, si seguimos así, como una de esas obras de teatro en la que, al principio, se cuentan los antecedentes para que luego el público pueda seguir la trama”, comentario que es contestado por Wasianski en tono afirmativo: “Es que es eso, precisamente” [1989: 40], en un claro ejercicio metaficcional que permea toda la obra y que se comentará más adelante.

Volviendo a la figura de Kant, Sastre coloca al espectador frente a la degradación del cuerpo humano, que personifica en la figura del filósofo, pero que tiene obvios visos de universalidad. A lo largo de toda la obra, se encuentran muestras de la debilidad física y mental de Kant; así, por ejemplo, las escasas veces que el filósofo habla, emite palabras a borbotones, sin ligazón sintáctica, como en este ejemplo en el que intenta explicar la nueva obra que está escribiendo: “También obra importante, acabar antes de morir pero muy poco tiempo ya enfermo viejo no podrá acabar obra tan importante más que crítica de la razón pura obra grande para... la posteridad” [1989: 44].

En este sentido, cobra relevancia el momento en el que Teresa Kauffman le lee fragmentos de “Si el género humano se halla en progreso constante hacia mejor”, un texto del propio Kant de 1798. Y, sin embargo, en acotación se lee: “Kant la mira con un gesto verdaderamente estúpido, de manera que parece cualquier cosa menos un representante de la Razón” [1989: 49].

<sup>5</sup> Una señora Kaufmann que ha sido acusada de matar a su marido, por lo que se la recluyó en un centro durante cuatro años y medio y cuyo director ha sido quien la ha recomendado para el puesto [1989: 29-30].

No obstante, la construcción de la fragilidad del anciano personaje Kant no solo se materializa en sus propias muestras de debilidad, sino, también, en el comportamiento de los demás personajes quienes, en escena, lo ignorarán numerosas veces. Véase, por ejemplo, la apertura del Cuadro III, que comienza con Teresa entrando en la sala donde está Kant, que está temblando; no obstante, la señora Kauffman no repara en él, sino que va a sentarse para tocar el violín “ajena a los pequeños problemas que ocupan al filósofo en estos momentos”. Finalmente, temblará tanto que Teresa reparará en “el cuerpecito aterido de Kant” y lo tapaná con una gruesa manta [1989: 48-49].

Otro ejemplo que puede aducirse es el final del segundo cuadro, en el momento del despido de Lampe. Este cuadro se había iniciado con un Kant durmiendo y gimiendo con terror por un sueño o visión que está experimentando. Al despertarse, consigue levantarse de la cama y llega a su mesa, donde comienza a escribir. Kant trabaja por las noches en una obra más relevante aún que su *Crítica de la razón pura*, aunque teme no poder culminarla antes de morir. En dicha obra, según afirma él, pasa “de la metafísica de la naturaleza a la física”. En esa mesa lo encontrará Lampe, que se encuentra borracho. Al intentar que el filósofo vuelva a la cama, ambos se caerán al suelo [1898: 41-44].

La señora Kauffman descubrirá a la pareja. Ella se encuentra ofendida por el estado étlico de Lampe; de este, a pesar de que afirma que se está ocupando del profesor Kant, se lee en las acotaciones que “se desentiende de Kant, que queda inmóvil en el suelo”. Asimismo, Teresa Kauffman “tampoco parece interesarse particularmente por el cuerpo de Kant, aunque él está intentando reclamar la atención, moviendo sus delgados brazos, como un insecto tripa arriba” [1989: 45]. Lampe coge dinero de la chaqueta al profesor para comprarle algo de queso, pues nadie más quiere comprárselo<sup>6</sup>; además, le espeta a Kauffman que ella “no sabe lo que es el señor Emmanuel Kant” y, cuando ella va a responder que “en el futuro habrá que ver si su filosofía...”, Lampe la interrumpe: él no habla de esas cosas, que no entiende, sino que se refiere al orinal. Él se encarga de limpiar el orinal, y nadie en la Universidad habla de eso, de las deposiciones del profesor Kant [1989: 45-46], contraponiendo, de forma clara, el Kant más humano, necesitado y decadente con el Kant filósofo, representante de la Razón.

Wasianski entrará de forma abrupta en el cuarto y Teresa lo convencerá para que despida al criado Lampe, quien comienza a convulsionar y a expulsar espuma por la boca [1989: 46]. En la acotación que cierra el cuadro, se lee:

El cuerpo de Kant sigue olvidado en el suelo. El oscuro va haciéndose sobre la escena y sólo queda visible el

cuerpo de Lampe, que se agita con terribles espasmos, hasta que entran en la zona de luz dos enfermeros que lo reducen introduciéndolo en una camisa de fuerza [1989: 47].

En otro momento, se incidirá en que Kant debe estar olvidado en escena, y la propia “puesta en escena ha de destacar este ‘olvido’: esta cosificación de Kant, como si formara parte de lo inerte, del mobiliario, de la decoración” [1989: 51].

Se ha considerado interesante detenerse en la exégesis de esta escena porque en ella se encuentra la clave de la obra, la tesis que postula Alfonso Sastre, y que ya se ha anunciado en este trabajo: si hasta el mismísimo Kant sufrió una decadencia vital evidente y, al final, la muerte, de dicho destino ningún ser humano se escapará y esa inevitabilidad de la muerte tiene que asumirla la sociedad como un compromiso —hoy por ellos, mañana por nosotros— y hacerse cargo de que los ancianos vivan en las mejores condiciones posibles. Al fin y al cabo, el abandono en el que se muestra a Kant no es más que un símbolo de la postergación a la que el espacio público condena a los ancianos, una discriminación por edad conocida hoy como edadismo. Con relación a esto, cobran especial importancia las palabras que Simone de Beauvoir escribe en *Una muerte muy dulce*, obra dedicada a los últimos días de su propia madre. En ella, relata cómo su hermana, al ver el féretro de su madre, le consuela saber que ella también pasará por ahí pues “si no, ¡sería injusto!” [1977: 951]. Esto le lleva a Beauvoir a afirmar lo siguiente: “Asistíamos al ensayo general de nuestro propio entierro. La desgracia es que esa aventura común a todos cada uno la vive solo. No habíamos dejado a mamá durante su agonía, que confundió con una convalecencia, pero habíamos sido radicalmente separadas de ella” [1977: 951].

En este “componente Kant” [Estruch, 1990: 63], en esta faceta de debilidad que prima en la construcción del personaje de Kant, insiste el crítico teatral astorgano Lorenzo López Sancho en un trabajo publicado en *ABC* el 23 de febrero de 1990, sobre la obra representada en el María Guerrero y protagonizada, entre otros, por Lola Herrera. López Sancho constata lo siguiente:

Lo que nos da Sastre [...] es, por decirlo gráficamente, un pastel de liebre sin liebre. Me explico. Kant no está en el escenario. Está un ser agonizante, cercano a la locura senil, que se queja de que ha perdido la cabeza. El Kant de «La crítica de la razón pura» no está ahí. Ha muerto. Ha desaparecido. Los que están son sus acompañantes, sus domésticos, sus visitantes. Lo que vemos, pues, es la reacción de otros seres ante la desaparición, anticipada, del genio [López Sancho, 1990].

El crítico teatral, periodista y editor Moisés Pérez Coterillo<sup>7</sup>, director del Centro de Documentación Teatral y fundador de las revistas *Pipirajaina* y *El público*, muy relevantes, entre otras cosas, porque ofrecían textos teatrales en separatas —como el caso de esta obra de Sas-

<sup>6</sup> Recuerda este momento a la anécdota que relata Thomas de Quincey: tras señalar cómo en octubre de 1803 cayó Kant enfermo porque había decidido comer casi exclusivamente pan con mantequilla y queso inglés, se le prohibió dicha ingesta; no obstante, “algunos días más tarde, sin embargo, descubrí que estaba ofreciendo un florín por una porción de pan y queso, subiendo luego a un tálero, y aún más” [2021: 64].

<sup>7</sup> Véase, para un recorrido por la vida de este importante crítico teatral, la necrológica que realizó con motivo de su muerte la periodista Rosana Torres (1997) en *El País*.

tre—, presenta la obra resaltando no solo la intensidad dramática que supone la coincidencia en escena de los últimos momentos de vida, de la agonía, del genio Kant con el mundo fantástico e inquietante de Hoffmann y la realidad poética que mantiene la obra, en la que la última batalla se demuestra inútil frente a la muerte [1989: 12], sino que también subraya Pérez Cotterillo cómo al mismo tiempo que Sastre recrea los últimos días de Kant, también cuenta la agonía del propio pensamiento kantiano “reducido al fetichismo de sus discípulos” y “la del entorno social del filósofo, convertido en objeto inventariable de los poderes públicos de su ciudad y en definitiva, la de los fantasmas que pueblan de pesadillas la memoria en estado de licuación del autor de la ‘Crítica de la razón pura’” [1989: 13].

En este sentido, se ve claro cómo esta obra también presenta un subtema dentro de esta temática principal y es la cuestión del potencial recuerdo que el hombre puede dejar al morir. El fervoroso discípulo Wasianski afirmará que “en la historia de la filosofía habrá dos partes a partir de la obra del maestro: antes y después de Kant”; no obstante, Teresa Kauffman, indiferente, responde que eso le parece “extraordinario” pero que ella se va a ocupar de tratar a un anciano “con los problemas propios de su edad” [1989: 36]. En otro momento, la propia Teresa insistirá en que en el futuro habrá que ver qué pervive de su filosofía [1989: 45-46]. Por tanto, la reflexión sobre la vejez, la decrepitud del anciano próximo a morir —y la reflexión sobre qué lugar ocupan en la sociedad— se funde con la pregunta por el recuerdo, con el anhelo de perdurar más allá de los límites de nuestra propia existencia.

En la construcción de la senilidad de Kant resuenan con fuerza otras reflexiones que Simone de Beauvoir vertió en la obra ya mencionada. En primer lugar, la escena en la que Kant se arrastra por el suelo después de ser tirado por un Lampe demasiado bebido presenta claros ecos con la caída de la madre de Beauvoir, y con cómo ella recordaba “las dos horas angustiosas en que se arrastró por el suelo, preguntándose si conseguiría coger el hilo del teléfono y así tirar, hasta acercarse al aparato” y poder pedir ayuda [1977: 879]. Asimismo, la escena en la que la filósofa francesa ve a su madre en el hospital, exhibiendo sin pudor alguno “su vientre arrugado, fruncido por minúsculas arrugas y su pubis calvo” conlleva a que confiese lo siguiente:

Ver el sexo de mi madre me produjo un extraño shock. [...] De todas maneras, me extrañaba la violencia de mi desagrado. El consentimiento despreocupado de mi madre lo agravaba; renunciaba a las prohibiciones, a las consignas que la habían oprimido durante toda su vida; yo lo aprobaba. Solo que ese cuerpo, reducido repentinamente por esa dimensión a no ser nada más que un cuerpo, ya no difería mucho de un despojo: pobre envoltura sin defensa, palpada, manipulada por unas manos profesionales, donde la vida no parecía prolongarse más que por una inercia estúpida. Para mí, mi madre siempre había existido y no había pensado jamás seriamente que la vería desaparecer un día, pronto. [...] Cuando yo me decía: tiene edad de morir,

eran palabras vacías, como tantas palabras. Por primera vez, veía en ella un cadáver aplazado [1977: 883-884].

Este “cadáver aplazado”, esta especie de “precadáver”, el anuncio del cadáver mucho antes de que la persona muera, lleva a Sastre a señalar, en uno de los paratextos que incluye en la edición manejada de la obra (“Notas para el director” [1989: 105-108]), cómo muchos ancianos al final de su vida son “muertos vivientes”. Al hilo de este diagnóstico, el dramaturgo también teoriza sobre cómo en la actualidad el ser humano, sin distinción de edad, se comporta de hecho como los zombis pues:

Andamos todos más o menos automatizados en una red de reflejos y tics que, de tan interiorizados como los tenemos, los consideramos como una expresión de una “libertad interior” que, en realidad, es hoy por hoy un sueño. Más cadáveres vivientes de lo que uno puede suponer circulan —circulamos— por nuestras calles [1989:107].

Llama la atención que estas reflexiones se articulan a mediados de los años 80, y cabe preguntarse qué no diría hoy Alfonso Sastre al constatar el yugo de las pantallas y la tecnología bajo el que se encuentra el hombre, que se ha categorizado bajo el nombre de *interpasividad*, concepto con el que Žižek, a partir de la máquina del tamagochi, en la que “la satisfacción viene de tener que atender al objeto cada vez que lo exija, es decir, satisfacer sus necesidades”, realiza una crítica a la situación política actual y sostiene que “el principal problema de la actual postpolítica, en definitiva, es que es fundamentalmente interpasiva” [2007: 115-123].

Por tanto, se aprecia con claridad cómo tomando como ejemplo la decadencia de Kant, Sastre reflexiona sobre la situación de los ancianos en la actualidad, sobre el compromiso que debe mantener la sociedad con ellos y sobre cómo también los jóvenes se están convirtiendo en muertos vivientes. En este sentido, la dialéctica de la obra de Sastre con los paratextos que incluye en la edición trabajada se revela de enorme importancia para completar el significado total del texto.

Una vez explicada la temática principal de la obra, y su vinculación con un claro compromiso social sastreano, resta ocuparse de dos subtemas muy presentes también en ella, que ya han sido aludidos. El primero es la nota siniestra en el drama. Ya se ha señalado que el hecho de que sea Hoffmann el que “cuente” esta historia la dota de un cierto elemento perturbador. Joan Estruch señalaba que, seguramente, el principal desafío por parte del dramaturgo haya sido “el de dar coherencia estructural y temática a estos dos componentes tan aparentemente opuestos”, el “componente Kant” y el “componente Hoffmann” [1990: 63].

Seguramente, la clave de lo siniestro en esta obra, en el sentido en el que lo explica Freud (1992) —lo *unheimlich*, es decir, el rostro siniestro de lo familiar— sea el ejemplo de Olimpia, la muñeca que ha confeccionado Wasianski, quien reconoce su afición por los autómatas desde el primer cuadro, cuando, al tiempo que realiza la entrevista a Teresa Kauffmann, aparece colocando los ojos a una muñeca “de

tamaño natural” que él mismo ha construido [1989: 34]. Un poco después, se dice que Wasianski trabaja “en la mecánica de su muñeca, que cada vez parece más siniestra, porque es grande y realiza movimientos humanos” [1989: 36]. Seguidamente, hará que su muñeca “ande sola por la habitación”, lo que a Teresa le parece “muy desagradable” [1989: 37]. En el cuadro tercero, entrará en escena Hanna, una muchacha bajita, que se presenta como la sobrina de Kant, y que “se parece extrañamente a la muñeca de Wasianski. También es posible que sus movimientos no sean demasiado naturales” [1989: 51]. A lo largo de toda la obra se jugará con el hecho de que Hanna sea, efectivamente, dicha muñeca, que ha cobrado vida: el propio Wasianski, en el cuadro V, confunde sus nombres —y, así, cuando le preguntan dónde se encuentra otro de los personajes de la obra, Peter, un médico ruso que ha sido finalmente contratado para atender a Kant, Wasianski contesta: “Está con Olimpia, digo... con Hanna” [1989: 75]— y en el final de la obra se dice que “Hanna danza como una muñeca mecánica” [1989: 100].

Además de todo lo relacionado con Olimpia-Hanna, en la obra también están presentes las representaciones de algunas pesadillas de Kant —por ejemplo, aquella en la que él y Lampe bajan al infierno, en una recreación de la *Divina Comedia* de Dante [1989: 92-94]— y algunas músicas que son definidas como siniestras [1989: 100]. No obstante, aunque relevante, el componente siniestro nunca alcanza la fuerza que este elemento tiene en las propias obras de Hoffmann.

El otro subtema al que hay que prestar atención, aunque sea de forma somera, es el juego metaficcional que se establece en la obra, planteado ya desde sus inicios. Sobresale, especialmente, la escena del cuadro V, en la que Peter encuentra el cuaderno donde el autor (Sastre-Hoffmann) ha escrito el drama completo. Así, Peter le leerá a Hanna el inicio del diálogo que inmediatamente después el lector-espectador atiende que mantienen Teresa y Wasianski en otra estancia. Nótese algo curioso y es que, tras esto, Hanna asegura también estar pensando ella en ese momento, a lo que Peter responde que no cree que el hecho de que Hanna piense por su cuenta esté previsto, y comienza a hablarle a Hanna más bajo “de modo que parece que procura que el autor de la obra no le oiga” [1989: 71-72].

Aparte de la temática metaficcional y cómo esta se resuelve en la obra, interesa también la propia reflexión del autor ficcionalizado en esos distintos paratextos que incluye con su obra. Así, en “Una nota posterior a la escritura de este drama”, el autor constata que el “drama ha podido llegar a su final sin demasiadas perturbaciones en el estilo ‘rebelión del personaje’” a pesar de

que algunos personajes de la obra hayan encontrado el cuaderno con el plan de la obra y se felicita de que “la actitud autoritaria del autor” haya prevalecido sobre los personajes y haya encauzado la obra, omitiendo ciertas derivas que hubieran “olvido a Unamuno y a Pirandello a la legua” [1989: 115]. Por tanto, se aprecia en Sastre no una simple repetición plana del motivo metaficcional, sino un tratamiento paródico de este, propio no solo del momento en el que se escribe este drama, sino también de un autor preocupado e interesado en renovar continuamente el género teatral.

#### 4. Consideraciones finales

En este artículo se ha procedido al análisis de *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*, y de la ideología que presenta esta obra de Alfonso Sastre. Antes de acometer dicho examen, se ha estudiado la evolución del propio Sastre como autor, y se ha comentado la famosa polémica sobre el posibilismo en el teatro que se produjo en 1960 en la revista *Primer Acto*. Después, se ha estudiado brevemente el último teatro de Sastre, y se ha aducido cómo el componente político en sentido militante es menor que en su etapa anterior, pero el interés político sigue presente.

Un ejemplo de ello es esta obra que dedica a la decadencia vital de Kant. Se ha acometido dicho análisis, en primer lugar, con un estudio de algunos elementos constatados en la obra de Thomas de Quincey que Sastre toma como referencia para los datos de la biografía kantiana. Además, la construcción de la figura del anciano Kant, y su muerte, ha sido entendida como ejemplo de la denuncia que esgrime Sastre ante la situación actual de los ancianos y el compromiso que la sociedad ha de tomar respecto al bienestar de ellos —y ahí radica la clave de la ideología de esta pieza—. Por último, en el análisis también se han destacado dos temáticas más: el componente siniestro de la obra y el juego metaficcional que se establece en la fábula y, también, en los distintos paratextos que Sastre añade en la edición consultada. Se constatan, así, la originalidad de un momento creativo de Alfonso Sastre aún poco estudiado y su empeño en encontrar nuevas fórmulas teatrales, pero siempre manteniendo la concepción de que con el teatro también se hace política, esto es, el convencimiento de que con él puede intervenir en la plaza pública, reflexionar sobre sus problemas y plantear algunas alternativas.

#### Bibliografía

- Balestrino, Gabriela (2008): “El último teatro de Alfonso Sastre. *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm*”, Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura españolas y contemporáneas, Recurso web <[www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.296/ev.296.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.296/ev.296.pdf)>, Fecha de consulta: 31-XII-2022.
- Beauvoir, Simone de (1977): “Una muerte muy dulce”, en *Obras completas. Tomo II. Los mandarines. Una muerte muy dulce. Las bellas imágenes*, Madrid, Aguilar: 871-956.
- Bobes Naves, M.ª del Carmen (1997): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros.
- Buero Vallejo, Antonio (1981): “Obligada precisión acerca del ‘imposibilismo’”, en Luciano García Lorenzo, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería: 115-126.



- Caudet, Francisco (1984): *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de La Torre.
- Eco, Umberto (1993): *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- Estruch Tobella, Joan (1990): “Los últimos días de Emmanuel Kant’ de Alfonso Sastre: entre el realismo y la fantasía”, *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, Tomo 3, nº2: 61-68.
- Freud, Sigmund (1992): “Lo ominoso” en *Obras completas. Tomo XVII*, Argentina, Amorrortu editores: 215-251.
- García Lorenzo, Luciano (1981): *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- Manchado, Josefina (1984): “Teoría dramática de Alfonso Sastre”, *Caligrama Revista insular de Filología*, nº1, 2: 109-125.
- Paco, Mariano de (2008): “El teatro de Alfonso Sastre en la última década”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Recurso web <[www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-de-alfonso-sastre-en-la-ultima-decada-0/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-de-alfonso-sastre-en-la-ultima-decada-0/)>, Fecha de consulta: 31-XII-2022.
- Paso, Alfonso (1981): “Los obstáculos para el pacto”, en Luciano García Lorenzo, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería: 107-110.
- Pérez Cotterillo, Moisés (1989): “Escritura fantástica”, en Alfonso Sastre, *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffman*, Madrid, El Público / Centro de Documentación Teatral: 9-14.
- Pérez-Stansfield, M.ª Pilar (1986): “El héroe en las ‘tragedias complejas’ de Alfonso Sastre”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Volumen II*, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert: 327-335.
- Ruiz Ramón, Francisco (2001): *Historia del teatro español. Siglo xx*, Madrid, Cátedra.
- Sastre, Alfonso (1981a): “Teatro imposible y pacto social”, en Luciano García Lorenzo, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería: 111-114.
- Sastre, Alfonso (1981b), “A modo de respuesta”, en Luciano García Lorenzo, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería: 127-130.
- Sastre, Alfonso (1989): *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffman*, Madrid, El Público / Centro de Documentación Teatral.
- Sastre, Alfonso (2006): “Notas para una sonata en mi (menor)”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Recurso web <[www.cervantesvirtual.com/portales/alfonso\\_sastre/biografia](http://www.cervantesvirtual.com/portales/alfonso_sastre/biografia)>, Fecha de consulta: 31-XII-2022.
- Sastre, Alfonso (2011): “Entrevista a Alfonso Sastre”, *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nº3: 164-175.
- Torres, Rosana (1997), “Moisés Pérez Cotterillo, crítico teatral”, *El País*, 15-II, Recurso web <[www.elpais.com/diario/1997/02/15/agenda/855961204\\_850215.html](http://www.elpais.com/diario/1997/02/15/agenda/855961204_850215.html)>, Fecha de consulta: 31-XII-2022.
- Trancón, Santiago (2006): *Teoría del teatro*, Madrid, Fundamentos.
- Žižek, Slavoj (2007): *En defensa de la intolerancia*, Madrid, Sequitur.