

# ***LAS CINTAS MAGNÉTICAS* DE ALFONSO SASTRE: VISIONES DEL SIGLO XXI Y UN DIÁLOGO DE PERSPECTIVAS**

SHELBY THACKER  
Asbury University

## Resumen:

*Las cintas magnéticas* del madrileño Alfonso Sastre se compuso hace 50 años. Es un drama breve de protesta social, situado en Madrid, cuyas ideas centrales tocan eventos antes y después de su escenificación, y cuyas ideas son paralelas--si no proféticas--con eventos contemporáneos posteriores. Sastre era niño durante la Guerra Civil Española y ha dedicado su arte a la crítica del gobierno autoritario de Franco y de otros que emplean la violencia contra inocentes. Sus dramas exploran la inmoralidad y la fuerza destructora de la censura, condenan la guerra de todo tipo y los horrores concomitantes que sufren los civiles. *Las cintas magnéticas* muestra en muy poco tiempo escénico la brutalidad de la opresión, evocando los horrores de la ciencia al servicio del mal, de modo que la obra queda como bastión en contra de todas las guerras y la violencia en general.

La crítica social mordaz en *Las cintas magnéticas* denuncia la política extranjera de los EE. UU., en particular, la guerra en Vietnam. Aunque el drama se enfoca en un evento funesto, la masacre de Mi Lai, éste se convierte en símbolo de las acciones militares contra civiles. Mi Lai es la encapsulación de la censura, la propaganda, la inmoralidad, y la violencia equivocada. Por ello, se postula aquí el valor visionario de este drama para despertar la conciencia crítica de sus lectores del XXI respecto a las acciones bélicas donde el estado da rienda suelta a su furia, tanto en contra de combatientes como de inocentes. Comentar en ámbitos educativos formales e informales el sentido que Sastre otorga a dicho texto analizado en este estudio abrirá el diálogo de perspectivas con su ataque a la violencia impulsada por los gobiernos o por la muchedumbre callejera.

Palabras clave: Alfonso Sastre, guerra de Vietnam, Mi Lai masacre, franquismo, propaganda

*Las cintas magnéticas* del madrileño Alfonso Sastre se compuso en junio de 1971, para oponer la guerra en Vietnam y la dictadura de Franco. Sastre experimentó con la forma dramática, creando un drama para la radio, “un cuento de terror antiguo para un radio de nuestro tiempo”, en vez de un escenario típico (Sastre, 187). Francis Donahue observa que Sastre respondió a la censura al favorecer al teatro para condenar el sistema autoritario. El crítico explica cómo Sastre abogó por un teatro revolucionario que requería nuevos métodos y nuevas formas:

Debido a la censura, los locales y el repertorio deben ser nuevos, tales como en las plazas y en los barrios populares, al aire libre, cerca de colegios y de sindicatos y en otros lugares donde se reúnen los estudiantes, obreros y otros componentes de las clases bajas de Madrid. No debe comprender ninguna publicidad previa, ni cobro de entrada, ni ningún truco comercial.

Empero, se podrían idear medios para atraer al posible público a las representaciones. Los actores deben ser móviles, y como Proteo, dispuestos a cambiar rápidamente de formas con habilidad, de acuerdo con las distintas circunstancias, ya que estarían representando bajo la amenaza de un posible encarcelamiento si se presentara la policía. (16)

*Las cintas magnéticas* es un drama breve, situado en Vietnam y Madrid, de protesta social bastante fuerte, cuyas ideas centrales tocan eventos en la época de su escenificación. Estas ideas son paralelas—cuando no proféticas—con eventos posteriores. Sastre era niño durante la Guerra Civil Española y ha dedicado su arte a la crítica del régimen autoritario de Franco y de otros que emplean la violencia contra inocentes. Varios de sus dramas exploran la inmoralidad y fuerza destructora de la censura, condenan la guerra de todo tipo y los horrores concomitantes que sufren los civiles<sup>1</sup>. Así, *Las cintas magnéticas* muestra en muy poco tiempo escénico la brutalidad de la opresión evocando los horrores de la ciencia en servicio al mal, de modo que esta obra queda como bastión en contra de todas las guerras y la violencia en general. Mariano de Paco analiza los dramas de Sastre de los años 1980 y 1990 y encuentra ciertos rasgos que podemos identificar en *Las cintas magnéticas* también:

. . . conciencia de la degradación social, manifestada con elementos cómicos, lúdicos, e irónicos, y especialmente a través de un héroe irrisorio en un amplio o acentuado proceso de decadencia individual . . . presencia de caracteres mágicos y fantásticos que complejizan el realismo; liberación en la construcción dramática y en el lenguaje utilizado . . . (301)

La crítica social mordaz en *Las cintas magnéticas* denuncia la política extranjera de los EE. UU., en particular, la guerra en Vietnam. Aunque el drama se enfoca en un evento funesto, la masacre de Mi Lai, ello se convierte en símbolo de las acciones militares contra civiles. Mi Lai es la encapsulación de la censura, la propaganda, la inmoralidad, y la violencia equivocada. Por ello, se postula aquí el valor visionario de este drama para despertar la conciencia crítica de sus lectores del siglo XXI respecto a las acciones bélicas donde el Estado da rienda suelta a su furia, tanto en contra de combatientes como de inocentes. Comentar en ámbitos educativos formales e informales el sentido que Sastre otorga a dicho texto analizado en este estudio abrirá el diálogo de perspectivas con su ataque a la violencia impulsada por los gobiernos o por la muchedumbre callejera. Sirva, pues, este comentario crítico personal docente como organizador previo de referencia para preparar las posibilidades socioeducativas de la interpretación lectora discente de los argumentos ofrecidos por Alfonso Sastre en esta obra de lógica traspositiva entre épocas y circunstancias gracias a su trama alegórica. Es una iniciativa de *aprendizaje profundo* basada en la idea didáctica de que lo que mejor enseña un profesor es aquello que ha hecho previamente por sí mismo. Pellegrino y Hilton (2012, p. 188) insisten en la importancia de que los propios profesores experimenten la instrucción diseñada, pues ello les ayudará a diseñarla e implementarla mejor en las aulas. Si queremos que nuestros alumnos aprendan a argumentar a partir de su lectura de textos literarios, debemos adelantarnos en el camino elucidando los pasos coherentes de su sentido enunciativo, pues solo así sabremos ofrecerles guías de lectura

provechosas para que también ellos desarrollen comentarios críticos personales más allá de lo liminar o lo ecoico. Esta es una de las bases formativas en las que se apoya el modelo educativo del proyecto IARCO para el ejercicio competente del comentario argumentativo de textos (Caro y González, 2018).

El drama empieza en un Instituto de Biología en las afueras de Madrid donde encontramos al doctor Schneider y su asistente, la Srta. Hernández. Lo que parece ser un ambiente científico normal pronto revela unas características *no* muy normales: un reloj que da la medianoche con doce campanadas, y poco después, otro reloj que también da la medianoche, y hasta más tarde, otro que da las doce. Se presenta en el Instituto un periodista, el Sr. González, quien ha venido, se supone, o para entrevistar al Dr. Schneider, o para recibir algún tratamiento. Pero pronto descubrimos que González viene con una enfermedad simbólica de la España de Franco, el silencio debido a su afasia. Es aquí donde quisiera poner el primer punto de diálogo con el siglo XXI: la intimidación que impone el silencio sigue siendo un arma de grupos y gobiernos. Desde luego, el mecanismo estatal para silenciar, como el que existía en la España de Franco, no existe hoy. En los EE. UU., la acción de silenciar existe en lo que llamamos eufemísticamente “cancel culture,” la práctica de cancelar o denigrar una opinión no deseable de un individuo o grupo. Es simplemente una forma de censura, practicada tan esmeradamente en las noticias periodísticas, televisivas, y en las plataformas de medios sociales.

Cuando González recibe una inyección para calmarlo durante un episodio de crisis afásica, Schneider y Hernández descubren que en su maletín trae cuatro cintas magnéticas, que son el vehículo eficiente para narrar gran parte del drama. Ponen la primera y escuchamos la historia del periodista: es puertorriqueño, trabaja en un periódico del suroeste americano, y está reportando desde las selvas de Vietnam. González cree que la CIA está persiguiéndole. Su cámara, Joe Morley, murió grabando un campamento secreto. Murió *devorado*, en las palabras de González. Sastre va introduciendo ingeniosamente dos de los temas prevalentes de esta obra: la persecución y la muerte violenta.

Pasamos a la segunda cinta donde escuchamos las voces de los reclutas jóvenes americanos. Uno de los toques que más admiro de este drama es el esfuerzo que pone Sastre en recrear el diálogo coloquial del inglés americano. En este caso, el inglés truncado, casi monosilábico, capta al recluta como individuo con poca educación formal—apenas lo necesario para comunicar a un nivel superficial. Los reclutas ni siquiera saben concretamente dónde están; sugiere uno que están “en Bitemam, o cosa parecida.” (198). Aquí tengo que confesar que el dramaturgo emplea unas palabras de doble sentido que son deliciosas: uno de los soldados dice “bite”—mordedura—en vez de Viet. “Jimmy,” el compañero, menciona cambios en la “cara”, “las uñas”, “la mandíbula”, y la sensación de tener tanta hambre que puede comer “una vaca cruda” (199). Este juego lingüístico es una prefiguración de los cambios que más tarde les pasan a los soldados americanos, que terminan la escena *aullando*. Al terminar la escena con los soldados, escuchamos, según las acotaciones, una serie de aullidos y “gritos humanos en la agonía” (200). El habla de los reclutas también imita los sonidos animales y hace la comparación implícita del soldado americano con las bestias. Al final de la segunda cinta escuchamos la voz de González, mencionando el término “licantropía” (200) y explicando que “los gritos humanos” eran los últimos sonidos de su compañero y cámara, Joe Morley, quien es despedazado por los hombres-lobos en una pequeña aldea llamada Mi Lai. Esta aldea queda

como monumento a la inmoralidad e injusticia de la guerra. Es el lugar de la masacre de un pueblo civil en marzo de 1968 y era, en la conciencia de aquel entonces, una tragedia electrizadora por todo el mundo.<sup>2</sup> Sastre así denuncia la guerra en Vietnam y la conducta salvaje de ciertas tropas americanas. A la vez le ofrece al público español la posibilidad de comparar las autoridades franquistas con los soldados criminales del ejército americano.

Han transcurrido unos meses al comenzar la tercera cinta. González está en un Jeep, rumbo al Campamento Cero Dos, acompañado de un tal teniente Green y otro tal Dr. Wallace, un psiquiatra de la división. Componen una comisión de investigación, sancionada por el Coronel Hamilton. En el viaje el periodista entrevista a sus compañeros. Green le dice que no cree las acusaciones de González sobre los eventos trágicos en Cero Dos. Está claro que Green no es capaz de cuestionar las órdenes superiores y representa al soldado totalmente indoctrinado, una mentalidad cerrada que el dramaturgo critica severamente. Cuando González le pregunta si tiene una hipótesis sobre el caso del campamento Cero-Dos, responde que sospecha que el periodista es alcohólico, o que sufre de una “neurosis de guerra” (202). Su fácil diagnosis hasta incorpora la sugerencia de que su neurosis le lleva, en un delirio, a ver al enemigo como a un lobo. Mientras pronuncia su diagnosis endeble, se percibe encima del grupo un rumor mecánico y el psiquiatra se distrae a medio decir para reaccionar: “¿Qué es esto? ¡Es algo que vuela sobre nosotros, algo que vuela! ¡Como un horrible insecto!” (202). El pobre médico y oficial de ejército, plenamente incapaz de practicar las dos carreras, no se da cuenta de que el ruido viene de un helicóptero. Son ineptos en lo más básico de su profesión, pero expertos en servir al gobierno que quiere cubrir una verdad fea. Sastre condena al ejército americano para recordar al público los abusos que soldados y policías del estado franquista habían cometido. Aquí debo marcar otra perspectiva del diálogo desde el siglo XXI—y es la comparación de la brutalidad de los militares y policías armados de la dictadura, con el salvajismo del ejército americano en Vietnam. Si observamos las lecciones que Sastre quería impartir con la representación de *Las cintas magnéticas*, vemos cómo las instituciones fundamentales, tal como el ejército, **no** deben comportarse. Desde Mi Lai y la España franquista se puede saltar a un ejemplo aun más contemporáneo--a las atrocidades de la prisión de Abu-Ghraib, en Iraq, donde ocurrieron la tortura y el asesinato de civiles.

González y sus compañeros son recibidos en el Campamento Cero Dos por el coronel Anderson, que, incidentalmente, aúlla en vez de hablar normalmente. Es aquí, en el campamento, donde mejor vemos bajo luna llena la transformación de los soldados en “lobos”. Parece que están localizados en el barracón con la cruz roja, bajo guardia. Mientras el periodista habla con otro oficial del campamento, aprendemos del capitán Williams que el día anterior “limpiaron” (203) la aldea de Mi Lai. El capitán habla del éxito de la operación mientras evita las preguntas más penetrantes del periodista sobre las “extrañas enfermedades [de] carácter epidémico” y de “ciertos tratamientos” (204) que los soldados del barracón están recibiendo. El periodista describe la conducta de los soldados americanos como un atavismo, que la violencia es “un salto hacia atrás, hacia el vacío, hacia la noche de los tiempos . . . en busca del mono primigenio y del hermano lobo que aúlla su sed de sangre” (205).

La cuarta cinta presenta la voz renombrada de la propaganda nacionalista americana, la voz de un reportero célebre y ficticio. Es la voz oficial de Julius Karsten, quien modela esta rara simbiosis que florecía en los años 60 y 70, que a veces combinaba las telenoticias y la prensa con

el punto de vista del gobierno norteamericano. Karsten, para apoyar la propaganda favorable, describe al soldado americano así:

Nuestros muchachos rebosaban salud y yo me decía: he aquí un pueblo que no sólo marcha hacia su propio y afortunado porvenir, sino que lucha desinteresadamente por el futuro de toda la humanidad. (206)

El personaje de Karsten nos evoca los perfiles de los más conocidos reporteros del pasado y del presente, como Walter Cronkite en los 1960-1970; en los 1990, Wolf Blitzer; y hoy día Sean Hannity y Anderson Cooper, quienes son las voces de su época.

Obviamente, la censura y la propaganda en los EE. UU. respecto a Mi Lai no llegaron al extremo del franquismo, pero sí había momentos de decepción en escala grande. Para el siglo XXI las armas de destrucción masiva en Irak o el rechazo inicial de lo relevante a Abu-Ghraib muestran la capacidad del gobierno estadounidense de tergiversar la verdad. Sastre utilizó el empleo de propaganda en tiempos de guerra para recordarnos en su argumentación alegórica la facilidad de continuar difundiendo falacias y falsedades, una vez pasada cualquier crisis militar. Desde la perspectiva del siglo XXI, todavía existen ideas parecidas sobre los supuestos beneficios de la propaganda, desde el punto de vista estadounidense, y también desde un parecido punto de vista chino o ruso. El mismo drama con distintos actores.

El suspenso continúa en el Instituto de Biología, donde han llegado el Dr. Ivárs, con su propio equipo sanitario, quienes le llaman coronel, así revelando que es médico militar. Ivárs le da una receta especial al periodista: “Camisa de fuerza. Mordaza. Ambulancia. Celda. Incomunicación” (210). Al amordazar a González, la Srta. Hernández entra bastante emocionada, leyendo los titulares de un diario madrileño: “Torrejón de Ardoz, 14. En unas eras de esta localidad, ha aparecido el cadáver de la joven Consuelo García Sánchez, cuyo cuerpo ha sido parcialmente devorado. Se descarta la idea de que haya sido atacado por un lobo . . .” (210). Sugiere la Srta. Hernández que la prensa corrobora su hipótesis: que hay una epidemia, que las muertes se asocian con los soldados, que las bases aéreas son la manera de propagar la enfermedad metafórica de “licantropía”. Al pronunciar sus ideas en voz alta, observa que a los dos médicos no les gustan sus palabras. De hecho, los médicos, en sus propios momentos de brutalidad, atacan a la Srta. Hernández. Implora la mujer:

¡Doctor Schneider! ¿Qué le pasa? ¡Doctor Ivárs, tengan piedad de mí! ¡Sus rostros se vuelven peludos y terribles! ¡Sus manos se curvan como garras! ¡Sus bocas se convierten en espantables morros de animales feroces, carniceros! ¡Por qué camina ahora a cuatro patas? ¿Por qué me rodean? ¿Qué buscan, qué quieren de mí? ¿Por qué me desgarran la ropa, ... ¿Por qué me desnudan?... ¿Por qué pelean y se desgarran entre ustedes, doctores? (211)

La pobre enfermera es victimizada por los médicos militares al igual que el periodista: le ponen mordaza y nosotros, los espectadores, experimentamos un silencio total que, según las acotaciones, dura dos minutos. La enfermera, como el periodista, es atacada y silenciada al articular la verdad. La llamada para resistir por parte del dramaturgo no puede ser más clara.

En el próximo cuadro Hernández se despierta de su pesadilla como si no le hubiera pasado nada. El Dr. Schneider le habla de manera agradable, explicándole que el reloj está marcando las 12, como de costumbre. La reacción de la enfermera revela el éxito total de la mordaza que le pusieron previamente--ella acepta la explicación y hasta de manera muy temerosa se echa la culpa por haber hecho la pregunta sobre la hora. ¿Es consciente la Srta. Hernández de la opresión del estado autoritario, y simplemente la acepta para sobrevivir? ¿Se convierte en cómplice para sobrevivir, o cree ciegamente en la “causa”? ¿Es ella el producto de la reeducación? Lo que parece ser su asentimiento—el acto de volver a trabajar al día siguiente—¿es sincero o un acto de desesperación? Estas son las preguntas que Sastre hacía a su público en 1971.

Ostensiblemente, el tema central de este drama son las atrocidades hechas por los soldados norteamericanos en contra de unos civiles vietnamitas. La acción principal se ambienta en la selva asiática, pero el clímax tiene lugar en la antigua base aérea Torrejón de Ardoz, en los alrededores de Madrid, la capital política y cultural de la nación española y sede del franquismo. *Las cintas magnéticas* no es solamente una crítica de la violencia norteamericana en Mi Lai, sino una crítica de la violencia que ocurre bajo el régimen de Franco. Este drama funciona como espejo para los que se atreven a verlo: es una polémica tan dinámica hoy como en su estreno en 1971, aunque su enfoque ya no es exclusivamente una denuncia del estado español y el norteamericano; más bien condena los varios abusos que todavía podemos encontrar en estados o grupos, abusos como la violencia, el miedo, la intimidación, la censura, la propaganda, y el control de otros. Donahue capta muy bien el por qué de esta obra en las palabras de Sastre: “la misión del dramaturgo en ese mundo debe ser la de relatar las grandes realidades dramáticas, denunciarlas, hacerse eco de la angustia social, expresarla con efectividad, y dejar testimonio de ese mundo” (21).

## REFERENCIAS:

- Caro Valverde, María Teresa y María González García. (2018). *Didáctica de la argumentación en el comentario de texto*. Madrid: Síntesis.
- . Proyecto I+D+i IARCO, (ref. PGC2018-101457-B-I00), financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España
- Caruth, Cathy. (2017). “A perverse quest for meaning’: false witness in Vietnam and beyond”. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. Vol. 31, No. 5, 610–618. <https://doi.org/10.1080/10304312.2017.1357333>
- Donahue, Francis. (1973). *Alfonso Sastre: dramaturgo y preceptista*. Editorial Plus Ultra.
- Pellegrino, J. & Hilton, M. (2012). *Education for Life and Work: Developing Transferable Knowledge and Skills in the 21st Century*. Washington, D.C. National Research Academy.
- Jones, Howard. (2017). *My Lai, Vietnam, 1968, and the Descent into Darkness*, Oxford University Press.
- Oliver, Kendrick. (2006). “The My Lai Massacre”. *History Today*. Vol. 56, Issue 2, February. Pp. 37-39.
- Paco, Mariano de. (1993). *Alfonso Sastre*. Universidad de Murcia.
- Sastre, Alfonso, (1973). *Las cintas magnéticas, en El escenario diabólico*. Barcelona, Ediciones Saturno.
- Tamashiro, Roy. (2018). “Bearing Witness to the Inhuman at Mỹ Lai: Museum, Ritual, Pilgrimage”. *ASIANetwork Exchange*, 25(1), pp. 60–79, DOI: <https://doi.org/10.16995/ane.267>.

## Notas

<sup>1</sup> Para unos estudios excelentes sobre la teoría y visión dramáticas de Sastre, ver los estudios de: Francis Donahue, *Alfonso Sastre: dramaturgo y preceptista*, Editorial Plus Ultra, 1973; Anje C. Van de Naald, *Alfonso Sastre: dramaturgo de la revolución*, Las Américas, 1973; y los primeros tres capítulos de Bryan, T. Avril, *Censorship and Social Conflict in the Spanish Theater: the Case of Alfonso Sastre*, University Press of America, 1982; y Anderson, Farris, *Alfonso Sastre*, Twayne Publishers, Inc., 1971. El modelo pedagógico que apoya nuestro estudio se encuentra en María Teresa Caro Valverde y María González García, Proyecto I+D+i IARCO.

<sup>2</sup> Sobre la masacre en Mi Lai hay muchos puntos de vista. He intentado incluir unas fuentes que reflejan los datos básicos sobre este evento de 1968 utilizando las investigaciones de Cathy Caruth, Howard Jones, Oliver Kendrick, y Roy Tamashiro.